معاجم



قاموس الشعريّة

شانتال لابر
بياتريس سولير

ترجمة
لطفي السيد منصور



قاموس الشعرية

قاموس الشعرية

شانتال لابر

بياتريس سولير

ترجمة: لطفي السيد منصور

Dictionnaire de Poétique

By Chantal Labre/Patrice Soler

Translated by Loutfi AlSayed Mansour

الطبعة الأولى: أبريل - نيسان، 2021 (1000 نسخة)



لبنان - بيروت/ الحمرا

تلفون: 345683 1 541980/+961 1 961+

بغداد - العراق/ شارع المتنبي عمارة الكاهجي

تلفون: 9647811005860/+9647714440520+

info@daralrafidain.com | dar alrafidain
daralrafidain@yahoo.com | Dar.alrafidain
www.daralrafidain.com | @daralrafidain

تنبيه: إن جميع الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبّر عن رأي كاتبها، ولا تعبّر بالضرورة عن رأي الناشر.

ISBN: 978 - 9922 - 643 - 09 - 0

شانتال لابر بياتريس سولير

قاموس الشعرية

ترجمة

لطفي السيد منصور



www.daralrafidain.com

الفهرس

الجزء الأول
نُـبُـذات ومـقـالات

(A)

(B)

(C)

(D)

(E)

(F)

(H)

(L)

(M)

(O)

(R)

(T)

الجزءُ الثَّاني
أَنطولوجيا

قاموس الشعرية

من القدماء إلى المحدثين

مع مقدمة لباسكال كينيار

أعمال أخرى لنفس المؤلفين

شانتال لابري:

- رواية: توما وأسقفه 1986، دار غراسيه.
- الترجمات: روما والحب، مختارات من النصوص اللاتينية، 1990، دار أرليا Arléa.
- المنفى والخلاص، ترجمة المحزونون لأوفيد، 1991، دار أرليا.
- طبيعة الأشياء، ترجمة لوكريتيوس، 1992، دار أرليا.
- القاموس الكتابي، الثقافي والأدبي، 2002، دار كولان colin.
- البصمة الثقافية للكتاب المقدس، بالتعاون مع ج. ك. إيسلان، 2002، دار كولان.
- ش. لابر، وب. سولير، xx، المنهجية الأدبية، 1995، PUF.
- كما تتعاون مع العديد من المجلات: لو بوان Le Point، لو ماغازين ليتيرير Le Magazine littéraire، وتعمل كناقدة أدبية في مجلة Esprit.

باتريس سولير:

- العلاقات الخطرة، بقلم لاكلو، كلاسيكيات بوردا Classiques Bordas.
- كاره البشر، بقلم موليير، كلاسيكيات هاشيت Classiques Hachette.
- طبائع لابروبير لدى أخلاقيي القرن السابع عشر، روبير لافون، دار بوكان Bouquins جان دو لابروبير، الطبائع PUF.
- جان كريزوستوم، عظات حول القديس بولس، دار ديكليه دو بروير Desclée de Brouwer.
- جان كريزوستوم، عظات حول سفر التكوين، دار ديكليه دو بروير Desclée de Brouwer.

- المنهجية الأدبية، بالتعاون مع شانتال لابر، دار P.U.F.
- الأجناس والأشكال والنبرات، دار P.U.F.
- ما البلاغة؟، جاليمار، فوليو إسيه folio_essai (قريبًا).
- ومجموعة من المقالات عن البلاغة في مجلدات جماعية مختلفة.

«كل من يكتب قرأ [...] الكتابة هي ترجمة كل ما قد كتب في كتاب ـ على الأقل كل ما قرأناه. الترجمة هي أن يكتب المرء من خلال لغته، قول لغة أخرى».

(باسكال كينيار، «اللغة»، الأطروحة العشرون، الأطروحات الصغيرة)

باسكال كينيار

لقد كتبت، كما كان يفعل «أولوس ـ جيلوس»[1]

لقد كتبت، كما كان يفعل «أولوس ـ جيلوس»، ولقد عانيت من التعاقب العفوي للكتب التي قرأتها.

Usi autem sumus ordine rerum fortuito, quem antea in excerpendo feceramus.

«استخدمت ترتيب الأشياء بالمصادفة، وهو ما فعله من كان قبلنا بالاختيار».

تَبعتُ في الطريقةُ التي رتبت بها كومة المقاطع التي استخرجتها، الحالة المزاجية والفراغ والمصادفة وهيئة الصفحة والجوع ونور الفجر والشعور بالوحدة والتخلّي والذاكرة والحزن ومواعيد النوم.

Non proinde ut librum quemque in manus ceperam, seu Graecum seu Latinum, vel quid memoratu dignum audieram, ita quae libitum erat, cujus generis cumque erant, indinstincte atque promisce annotabam.

اعتمادًا على ما كان بين يدي من هذا الكتاب أو ذاك، سواء كان يونانيًّا، أو لاتينيًّا، أشرت إلى ما لفت نظري، لطالما كنت أكتب في أذني. بدا لي أنه ربما يمكنني أن أميز صوتًا يعلو ويدوِّي في ذاكرتي. كانت يدي سهلة الانقياد لحركة هذه الموجة الغريبة غير معروفة المصدر التي كانت تعود إلى زمن أقدم بكثير من اليوم الذي ولدت فيه. امتثلت بدقة لما يدفع فيها أو يُكمل مسار، الحياة الصامتة، القلق القديم، الرصد التذكاري. لقد اعتمدت كليًّا على الاضطراب السابق بدون ترتيب، واندلاعاته بدون تسلسل هرمي، وبدون منع،

(1) كان أولوس جيليوس مؤلفًا ونحويًّا رومانيًّا، وُلد وتربى في روما. تلقى تعليمه في أثينا، وبعد ذلك عاد إلى روما. (المترجم)

وبدون توقع، وبدون حكم. في أعماق نظرتي ـ في أعماق نظرتي التي تمكنت من أن تكون على اتصال مباشر مع أعماق جسدي، حالتي الطارئة، أصلي، جنسي، دراستي، تمزقاتي، نفيي، تحولاتي ـ كانت السيادة للعاطفة التي سنَّت قواعد رغباتها، وسيطرت على كل لياليَّ. كانت تتقدم في استيهاماتها بدون جرأة مني على ذلك. لقد وضعت جانبًا كل الجمل التي أثَّرت فيَّ، وكل المشاهد التي أزعجتني، دون البحث عن الدوافع، ودون أن أضطر إلى لوم نفسي على المصادر، قمتُ بتصنيفها، وفقًا للترتيب الأبجدي لاسم المؤلف، على رفٍّ بطول ستة أمتار، حتى في حالة عدم وجود الأعمال التي كنت قد استعنت بها فإنه يمكنني العثور عليها على الفور، والحصول عليها في الحال، وإعادة إدخالها كما لو كانت ولدت من جديد، وأعيدت للحياة.

دونت، امرأة رومانيَّة حملت الاسم اليوناني الرائع «بامفيلي»، الذي كان شبه شائع في القرن الأول، كل شيء تعلمته من زوجها خلال الثلاثة عشر عامًا في حياتهما معًا. لقد مزجت معرفتها هذه بالأنساب والعائلة، دون ترتيب، مع كل شيء «استخلصته» (excerpere) هي نفسها من قراءة الكتب. إن «كتب بامفيلي» ـ التي حققت نجاحًا غير عادي ـ هي مصدر (ليالي، Noctes) «أولوس جيليوس» ـ التي وصفها ـ قد ابتلعتها غياهب النسيان إلى حد الاختفاء. لقد كانت، بالنسبة إلى اليونان القديمة، مكافئة لـ (ملاحظات الوسادة Notes de l'oreiller) الرائعة جدًّا التي دوَّنها «سي شوناجون»، في اليابان، في عام ألف، والتي تشكل أساس الشعرية اليابانية.

المجلدات الثمانية الأولى التي نشرتها مؤخرًا، منذ عام 2003، التي تشكل الجزء الأول من (المملكة الأخيرة، Dernier royaume)، هي (اللياليّ الأثينية، Nuits attiques).

ما أطلق عليه الرومان في ظل الإمبراطورية مقتطفات، أشار إليه الشعراء الأمريكيون في النصف الثاني من القرن العشرين بالمُقَطَّع cut up.

لقد شيدت «شانتال لابر» و«باتريس سولير» قاموسًا رائعًا عن الشعرية. ما الشعرية؟ إنها إرثٌ. في السابع والعشرين من أكتوبر 1818، كتب الشاعر الإنجليزي «جون كيتس» إلى صديقه «جون وودهاوس»: «إنَّ أنا الشاعر ليست ذاتًا أو قرينًا. الشاعر دائمًا خارج نفسه. ضائع؛ هو دائمًا توَّاق للتغيير. هكذا يكرِّر «كيتس»، لا ينبغي لأحد أن يقول دون تناقض: «أنا شاعر».

في اليابان، بالنسبة إلى «شوسيكي»، الشاعر هو المثقف. المثقف هو الذي لم يعد يهتم بالمعنى، يبحث عن آثار الطبيعة العفوية في اللغة المكتسبة أو الطبيعة المصقولة والحدائق. القراءة نظرية. يمشي، يميل، يلتقط، يتجول. إنها رحلة مطوية نصفين.

بالنسبة إلى «نوريجانا»[1]، المثقف هو فقيه اللغة/ الفيلولوجي. والفقيه اللغوي هو الشخص الذي يبحث عن آثار الأصل في عمق الكلمات. ولا يعتبر الفقيه اللغوي عالم أصول اللغة/ الاشتقاقي: إنه لا يدرس الاشتقاق اللفظي، بل يبحث عن الأصل، يحب الأصل، يتقدَّم في اتجاهه، لا يجده. يكتب «نوريجانا» أن «فقه اللغة» هو الطريق التي تؤدي إلى الماضي (inishie e no michi).

بالنسبة إلى «ميتسو»، المثقف هو النشوان. يتعلق الأمر بقلب الكلمات على نفسها مثل جلد ثعبان البحر على طول العمود الفقري. يجب عليك عكس الأمثال مثل العرَّاف «الشامان» الذي يسقط في حالة سمو لاستحضار الإله، وهو الانقسام الذي تقسِّمه الكلمات. لذا، يقول «ميتسو»، إنها تشبه «ثقبٌ في الأشجار».

من المحدثين إلى القدماء:

الشعرية موجودة في التراث؟

«إنه مشهد مدهش أن ترى الموضوعات الرائعة والأشكال الشعرية الكبيرة تتشكل وتنقض عبر القرون».

(مارجريت يورسنار)

«الشعرية باعتبارها تراثًا»

أيمكن للمرء أن يكون «حديثًا تمامًا»، كما طالب «رامبو»؟ ليس إذا أخذنا كلمة (تمامًا) بالمعنى الاشتقاقي اللغوي، مما يعني ضمنًا التحلُّل من جميع الروابط. إن فكرة «الحداثة» المعزولة عن تراثها هي فكرة غير مؤكدة، وربما تكون «ما بعد الحداثة» التي لدينا قادرة في النهاية على التعرُّف عليها. بعد كل شيء، يذكِّرنا مصطلح مؤلف auctor اللاتيني (augere، «يُزيد أو يُنمي») بأن الماضي أيضًا (التراث الثقافي والجيني) يضمن نمونا، من خلال تفرده.

(1) موتوري نوريجانا علامة ياباني وهو طبيب وشاعر وفيلسوف 1730 ـ 1801. (المترجم)

«غير واعٍ من يظن نفسه إنه معاصره!»، كما كان يقول «مالارميه»[1].

كان قد لاحظ الروائي الفرنسي «ميشيل بوتور» بالفعل أنَّ ثمة «عودة إلى أول أمس» تحدُث في الأدب الفرنسي: ليس التخلِّي عن الحداثة، بل الرغبة في التموضع داخل تراث أطول، وأحيانًا بطريقة محاكاة ساخرة. لقد أُعيد اكتشاف «الأسلوب القديم»، وهو موضوع التهليل النوستالجي والساخر لشخصية بيكيت (أوه الأيام السعيدة) بشكل مدهش، وكذلك كل من «مارك تشولودينكو»[2] في قصائده (قصيدتي أود[3] odes,1981 2) و«إيمانويل هوكار»[4]، الذي يستعيد شكل المرثية.

لنبتعد عن الفكرة السخيفة التي ترغب بأي ثمن في إثبات أن أي جنس، أي عمل، مستمد من العصور القديمة. ومن هنا جاء الطابع الانتقائي لمشاركاتنا: لقد فضَّلنا الأجناس والأشكال التي يعود مصدرها وحيويتها بلا شك للعصور القديمة. هناك ثوابت في شعرية الأجناس، ليس في جميع الأجناس. يهدف هذا العمل إلى التذكير بمدى تأثير الشعرية القديمة، على الرغم من أنها لا يمكن أن تشمل المجال الأدبي بأكمله، وإلى أي مدى هي أصلية حيث تجوب آثارها، اللعوب أو التلميحة أو الصريحة، النصوصَ الحديثة. إن تجاهل هذه الآثار هو قِصَر النظر الذي يُفلت العلامة المائية للنصوص. وتعتبر معرفةَ هذا الأصل بمثابة التزوُّد بوسيلة لتصويرها بالأشعة السينية. لذلك اخترنا أن نطيح بتوكيد «جان ريكاردو»[5]، فضلاً عن كونه موحيًا إلى حد بعيد: «ثمة طريقة معينة لمحبة أدب الماضي» الذي يتيح (ولا «يمنع») «فهم أدب اليوم» («نحو قراءة استعادية، Pour une lecture rétrospective»)[6].

لذلك أردنا أن نبرز، إلى جانب السمات التي تتغير وفقًا للعصور وتجدد الأجناس، ثوابتَ عبر تاريخية.

---

(1) مقتبس من «من دون اللاتينية»، ألف ليلة وليلة، 2012، ص46.

(2) مارك تشولودينكو (1950 ـ): روائي ومترجم وشاعر وكاتب سيناريو فرنسي. (المترجم)

(3) نوع من أنواع الشعر الغنائي وتكون موزونة. (المترجم)

(4) هوكار (1940 ـ 2019): شاعر فرنسي. (المترجم)

(5) كان جان ريكاردو (1932 ـ 2016) كاتبًا ومنظرًا لحركة الرواية الجديدة. بين عامي 1962 و1971، كما كان عضوًا في هيئة تحرير مجلة «تل كيل» الفرنسية الطليعية. (المترجم)

(6) في تأثير القراءة، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 177، عام 1980 ـ 1981، ص 66.

وهكذا يقدم «كلود جيلبر دوبوا»[1] «التيارات» الرئيسية الثلاثة التي تبدو له أنها تتعلق بجميع الأعمال الأدبية، بعيدًا عن الأجناس، وبعيدًا عن العصور. إنه تمثيل مستوحى من «فرويد»، لا يخلو من الفكاهة: سيكون المؤلف «كلاسيكيًا» إذا كان قد هضم جيدًا هذا الأوديب، الذي يمثِّل العلاقة بالتراث الثقافي؛ وسيكون «باروكيًّا» إذا ما بدَّد هذا التراث بتباه؛ وأخيرًا «تصنُّعيًا»، إذا تميزت علاقته مع الآب بانحراف معين: في ظلِّ اعترافٍ واضحٍ بالتراث، ثمة قلق مكتوم، متباهٍ، يميل لإبراز اختلافه على التوالي.

نحن نراهن على حقيقة الإرث الذي سواء قبلناه أو رفضناه volens nolens يسبقنا أو يستولي علينا.

في هذا الصدد، نجد أن نهج «شاتوبريان»، الذي يقع «بين ضفتين»، وفقًا لصورته الرمزية، قد بدا لنا مثاليًّا، كما ذكر ذلك «مارك فومارولي»[2] جيدًا: لقد تأمل «شاتوبريان» ضرورة إحياء العصور القديمة، التي أدى استخدامها من قبل عصر «الأنوار» إلى تجفيف مصادرها بالنسبة إلى أجيال 1800 ـ 1830. إن القطيعة مع «عصر الأنوار» ذات شقين: قطيعة نتيجة إعادة اكتشاف «الديانة المسيحية التي تعتبر نفسها عاطفة»، عنوان فصل من (عبقرية المسيحية، Génie du christianisme) (الكتاب الثاني، الفصل الثالث، ص8)؛ وقطيعة نتيجة إعادة قراءة الشعراء القدماء، ولقد تم الربط بين العمليتين.

يمكن أن يكون برهان التراث غير قابل للجدل. ليس دائمًا، على أي حال: غير قابل للجدل، ذلك الذي لم يتوقف عن ربط أجناس معينة، في ممارساتها الحديثة وحتى المعاصرة، بشعريات العصور القديمة الإغريقية الرومانية. دعونا لا ننسى أن عصر النهضة أراد وقد صار حديثًا بعودته إلى العصور القديمة، وأن الدراما الباروكية، التي أعاد ابتكارها «كلوديل»[3]، استقت من تراث «إسخيلوس»[4] بقدر ما نهلت من الشعر التوراتي، وأن

(1) السلوكية.*PU*

(2) شاتوبريان، الشعر والرعب، دار جاليمار 2006.

Chateaubriand, Poés ie et Terreur, Tel Gallimard, 2006.

(3) بول كلوديل (1868 ـ 1955): أديب وشاعر ومسرحي ودبلوماسي فرنسي. وهو أخو الفنانة النحاتة كاميل كلوديل المشهورة بقصتها مع النحات رودان، وله معها الكثير من الرسائل وهي تتلقى علاجها في المصحة. وقد أصبح واحدًا من أشهر الشعراء وكتاب المسرح الفرنسيين في أوائل القرن العشرين. (المترجم)

(4) يُعَدُّ إسخيلوس (525 ـ 456 ق.م) أهمّ كتّاب المأساة الإغريقية على الإطلاق، وهو مؤسسها بالمعنى الفني، وأقدم فرسانها المعروفين. تُقدَّر المسرحيات التي كتبها بنحو تسعين، ولم يصل من أعماله سوى سبع

العامل الأكثر دينامية للكوميديا القديمة، من نوع servus currens [1]، لا يزال يجري لدى «فيدو»[2]، وأن مسرحية (الجندي المتبجح) لـ«بلوتس»[3] انعكست في القرن العشرين في مسرحية (كابتن بادا) لـ«جان فوتييه»[4]. أما بالنسبة إلى المرثيات، الخصبة للغاية في اليونان وروما، فهي لا تزال أحد مكونات العديد من الأعمال الروائية المعاصرة (موديانو)[5]، والشعرية (من «أبولينير»[6] إلى «ريفيردي»[7])، والمسرحية (ج. أنوي[8]، هـ. بيشيت[9]).

مسرحيات هي: «الفُرس» (472 ق.م)، و«سبعة ضد طيبة» (467 ق. م) و«بروميثيوس مصفدًا» (465 ق.م)، و«الضارعات» (463 ق.م) و«أجاممنون»، و«حاملات القرابين» (458 ق. م) و«ربات الغضب» (458 ق.م) والترجمة الحقيقية لعنوان المسرحية هي «الصافحات» أو «المحسنات» وهي تسمية كانت مستخدمة لدى أهل أثينا بوجه خاص للإشارة إلى ربات الغضب *Erinyes* وذلك ابتغاء درء شرهن. وهناك ما يشبه الإجماع منذ القديم على أن إسخيلوس هو أبو فن المأساة. (المترجم)

(1) نمط اخترعه المؤلفون اللاتينيون في العصور القديمة، وهو نمط يخدع فيه العبيد أولئك الذين يمتلكون القوة والمال، أي السادة. ويتميز بالمكر، والميل إلى الأكاذيب وفن الكلام.

(2) كان جورج فيدو (1862 ـ 1921) كاتبًا مسرحيًّا فرنسيًّا في العصر المعروف باسم بيل إيبوك. يتم تذكُّره للعديد من المهزلة الحية. كتب أكثر من ستين مسرحية وكان رائد الفودفيل.

(3) تيتوس ماكسيوس بلوتس *Titus Maccius Plautus* (245 ـ 184 ق.م) كاتب مسرحي روماني ولد في سارسينة في أومبريه في شمال شرقي أواسط إيطاليا. ومسرحية «الجندي المتبجِّح» من أهم مسرحياته. (المترجم)

(4) جان فوتييه (1910 ـ 1992): كاتب مسرحي فرنسي. (المترجم)

(5) باتريك موديانو: روائي فرنسي، حاز جائزة نوبل في الأدب عام 2014. كما حاز الجائزة الكبرى للأكاديمية الفرنسية للرواية سنة 1972، وجائزة جونكور سنة 1978. ألّف أكثر من عشرين رواية، وطرح روايته الأولى «ميدان النجمة» وهو في الثالثة والعشرين. حمل بعضها مأساة طفولته ومراهقته، كما نقل مشاهد العديد من المصائر الإنسانية. (المترجم)

(6) «أبولينير» (1880ـ1918) ولد في روما باسم فيلهلم ألبرت فلاديمير أبوليناري كوستروفيسكي، وهو شاعر وقاص وكاتب مسرحي وروائي وناقد فني فرنسي، بولندي الأصل. كانت أمه «أنجيليكا كوستروفيسكا» سليلة أسرة من نبلاء بولندا، وكان جده لأمه جنرالًا في جيش روسيا القيصرية لقي حتفه في حرب القرم. (المترجم)

(7) كان بيير ريفيردي (1889 ـ 1960) شاعرًا فرنسيًّا استلهمت أعماله ثم انتقلت بعد ذلك لتؤثر على الحركات الفنية الاستفزازية في ذلك الوقت، السريالية، الدادائية والتكعيبية. (المترجم)

(8) جان أنوي (1910 ـ 1987): مؤلف مسرحي فرنسي ولد في مدينة بوردو في كنف أسرة متواضعة، فقد كان أبوه خياطًا وأمه عازفة كمان. أظهر أنوي اهتمامًا بالغًا بالمسرح منذ كان تلميذًا في المرحلتين الإعدادية والثانوية، كما تأثر بكاتب مسرحي معروف في تلك الحقبة يدعى هنري باتاي، إلا أن الحدث الأهم الذي شكل منعطفًا حاسمًا في حياة أنوي المسرحية هو مشاهدته لإحدى مسرحيات الكاتب الفرنسي جان جيرودو، وهي بعنوان «سيجفريد» فسحرته لغتها الشعرية. (المترجم)

(9) هنري بيشيت (1924 ـ 2000): كاتب وشاعر ومسرحي فرنسي. (المترجم)

هل حضور الوعي بالتراث القديم حضورًا واعيًا أم لا لدى المؤلفين؟ وهل تنكِره إرادة التجديد؟ بغضِّ النظر، ثمة ثوابت ما زالت تعمل: الموضوع، النغمة، البنى.

هل يجب علينا إذًا المرور بالأعمال الرثائية اللاتينية لقراءة «باتريك موديانو»؟ أليست هذه طريقة مثقفة للقراءة تنتمي لوضعية، فضلًا عن كونها كوميدية ـ تكون وضعية متحذْلقة؟ نود أن نقول إنَّ المنظور يمنح عمقًا للمجال، ويخلق مساحة من الصدى: بعيدًا عن «الاستعادة» الأكاديمية للنص القديم، يهتز النص اللاحق، المعاصر لدينا، بأصواتٍ من النصوص القديمة.

أزمة النقل: أراد مؤلفون مثل «رابليه»[1] و«لافونتين»[2] و«فولتير»[3] و«بروست»[4] وغيرهم أعمالًا مشبَّعة بقراءاتهم للعصر القديم. هل يجب أن نستسلم لأننا لم نعد قادرين على قراءتها بالكامل؟ ومع ذلك، اليوم، لم تعد شروط إمكانية هذه القراءة المتواطئة مستوفاة بشكل عام: المقصود من هذا «القاموس» أن يكون بمثابة قناة ناقلة.

شعريات العصور القديمة، ماذا تعني؟

يكاد يكون التنظير غائبًا بين الشعراء والكتاب المسرحيين في العصور القديمة. ولن نعثر عليه إلا في كتاب (عن الشعر، Poétique) لـ«أرسطو»، وكتاب (فن الشعر، l'Art poétique) لـ«هوراس»، وتأملات «شيشرون» و«كينتيليان» حول فن الخطابة، (أطروحة السامي، le Traité du sublime) لـ«بزيدو ـ لونجن»[5]. مما لا شك فيه أن الاتصال بالعمل

(1) فرانسوا رابليه (1494 ـ 1553): كاتب فرنسي وطبيب وراهب وعالم باليونانية وأحد إنسانيي النهضة. يعدُّ رابليه أحد أعظم الكتاب على مستوى العالم، وكذلك أحد مؤسسي أسلوب الكتابة الأوروبي الحديث. تعد رواية «جارجانتوا وبانتاجرويل» أنجح أعماله على الإطلاق. (المترجم)

(2) لافونتين (1621 ـ 1695): يعدُّ أشهر كاتب قصص خرافية في تاريخ الأدب الفرنسي. يقول عنه فلوبير إنه الشاعر الفرنسي الوحيد الذي استطاع أن يفهم تراكيب اللغة الفرنسية، ويتمكَّن من استخدامها قبل عصر هوجو. (المترجم)

(3) فرانسوا ماري آرouيه، ويُعرف باسم شهرته فولتير (1694 ـ 1778): كاتب وفيلسوف فرنسي، عاش خلال عصر التنوير. عُرف بنقده الساخر، وذاع صيته بسبب سخريته الفلسفية الطريفة ودفاعه عن الحريات المدنية، خاصة حرية العقيدة والمساواة وكرامة الإنسان. (المترجم)

(4) مارسيل بروست (1871 ـ 1922): روائي فرنسي عاش في باريس، من أبرز أعماله سلسلة روايات «البحث عن الزمن المفقود» والتي تتألف من سبعة أجزاء نشرت بين عامي 1913 و1927، وتعدُّ اليوم من أشهر الأعمال الأدبية الفرنسية. تستعرض كتاباته تأثير الماضي على الحاضر. كان بروست ناقدًا ومترجمًا واجتماعيًّا أيضًا. (المترجم)

(5) هذا هو الاسم الذي أطلقه المحدثون على مؤلف كتاب «أطروحة السامي» حيث إنه مجهول الاسم.

كان آنذاك جزءًا من الأداء/ العرض: كانت القراءة العامة أو التلاوة[1] ممارسة اجتماعية واسعة الانتشار في العالم اليوناني الروماني. وربما كان الأمر الأكثر عمقًا أيضًا هو أنه «دائمًا ما كان يُعتقد بين القدماء أن الفن يتمتع بوظيفة علاجية أو تطهيرية [...] لا يجب أن نتحدَّث عن علم جمال قديم، فالأخلاق هي ما «ينبغي أن تتحدَّث» (باسكال كينيار[2]). ملاحظة ذات حقيقة مذهلة إذا فكر المرء في المسرح أو الملحمة القديمة. ليس هناك مكان للانعكاسية على طريقة «بول فاليري» في هذا العالم ذي الاتصال المباشر مع الجمهور، وإرسال النصوص المكتوبة إلى الأصدقاء ـ وهو لفتة أخلاقية أكثر منها «أدبية» بالشكل الدقيق، فيما يتعلق بقيم الصداقة amicitia.

ويبقى أن التبئير، وأن انعكاسية النص الأدبي موجودتان في العصور اليونانية والرومانية (مسرح يوريبديس، رعويات Bucoliques فيرجيل، محزونون Tristes أوفيد، هجائيات Satiricon بترونيوس)، بالإضافة إلى آثار التلميح، المحاكاة الساخرة، المعارضة (لوسيان)، وكلها تشير إلى بيان موقف حول الخلق الشعري. علاوة على ذلك، لم يشعر الكثير من المؤلفين المعاصرين أبدًا بالحاجة إلى وضع نظرية لشعريتهم إلا عن طريق انعكاسية معينة للعمل.

قاموس للشعرية؟

لا يزال يتعيَّن علينا تحديد حدود «الشعرية»

بين الشعرية وعلم الجمال، بين الشعرية والشعرية الأسطورية أو ما وراء الشعرية، فإن «مسار [...] الإغلاق» غير مؤكد، مما يؤدي إلى «نزاعات على الملكية المشتركة»، باستعادة صيغ «ج. جراك»[3].

كيف يمكن أن تكون شعرية نقية وصلبة في الكوميديا أو المأساة وهي تمنع أي إشارة إلى تصورات الكوميدي أو المأساوي (فرويد، مورون، برجسون، كامو، فيرنان)، بينما تشير إلى جوانب معينة من الأنثروبولوجيا؟ هل يجب أن تكون الشعرية على درجة عالية

(1) يتم سرد وتعريف المصطلحات التي ستتبعها علامة النجمة في الفهرس.
(2) الجنس والفزع، فوليو جاليمار، 1994.
(3) القراءة أثناء الكتابة، كورتي، 1981، ص 257.

من الدقة التقنية بحيث ينتهي بها الأمر إلى تفكيك «ميكانو»[1]، وهو ما لم يكن في كتاب «عن الشعر» لـ«أرسطو» على الإطلاق؟

أردنا توسيع الإمكانيات التي يتيحها مصطلح «الشعرية». يميل بيير برونيل»[2] إلى «شعرية تدعو إلى دراسة الأشكال، وكذلك الأجناس [...] حاولت ألا أضيع في غبار الأشكال الأدبية الناعم للغاية أحيانًا. يتمثَّل الخطر المزدوج هنا إما في اعتماد مبدأ ضيق لتصنيف لا نهائي [...]، أو مضاعفة العناصر إلى ما لا نهاية [...]»: لقد اخترنا أيضًا عدم مضاعفة المواد إلى ما لا نهاية [...]»: لقد اخترنا نحن أيضًا عدم زيادة المدخلات في هذا القاموس، مُفضِّلين تلك التي تبرز «رهاننا» على التراث. لكن «ب. برونيل» يربط بقوة بين النقد الأسطوري والشعرية الأسطورية: فهو يستخدم الاسم الوصفي «الأسطورية الشعرية» في سجل ليس لاستبصارات حول «الفكر الأسطوري»، ولكن لشعرية مستوحاة من «أرسطو». المصطلح مأخوذ من الناقد «نورثروب فراي»[3]؛ يشترك الناقدان في أنهما يربطان استخدام المصطلح بتأمِّل شامل حول الأدب والإبداع الأدبي والأجناس. يبدو أن مسالة الأجناس الأدبية لا تنفصل عن مسألة توليد الأدب من الأسطورة.

لقد انتبهنا أيضًا إلى السؤال التالي لـ«جيرار جينيت»[4]: «هل يمكننا أن نحب جنسًا ما؟ وهو ما نوه إلى أن «المجيء والرواح المستمرين بين العمل والجنس [...] قد ميَّزا منذ «أرسطو» مقاربات النقد ونظرية الفن». ومع ذلك، يدرك «جينيت» نفسه بحدود محاولات التقنين: «فارق بسيط جديد، ارتباك جديد، هو حقيقة الأعمال العظيمة[5]. هذا هو السبب في أن هذا «القاموس» الشعري يتبع كل مقالة تعريفية بتأمُّل أوسع، بالإضافة إلى إدخال أكثر دقة في الأعمال، مما يجعلُ من الممكن طرح إشكالية تعريف القاموس، للانتقال من الفئة العامة إلى العمل الفني.

---

(1) ميكانو هو نظام بناء نموذجي تم إنشاؤه في عام 1898 بواسطة فرانك هورنبي في ليفربول، المملكة المتحدة. يتكون النظام من شرائط معدنية قابلة لإعادة الاستخدام، ولوحات، وعوارض زاوية، وعجلات، ومحاور وتروس، وأجزاء بلاستيكية متصلة باستخدام الصواميل والمسامير. تمكن من بناء نماذج العمل والأجهزة الميكانيكية. (المترجم)

(2) مقدمة في الشعرية الأسطورية للأجناس، *PUF*، «الأدب»، 1992.

(3) تشريح النقد، 1957.

(4) الأشكال *V*، العتبة، سلسلة «الشعرية»، 2002.

(5) أطراس، دار سوي، سلسلة «الشعرية»، 1982، ص 46.

كيف نستخدم هذا العمل؟

ينفتح كل إدخال على نُبذات «للقاموس»، يليها مقال، حيث يتم تطوير أمثلة وأشكال للجنس. مختارات مختصرة تضع النص الفرنسي إلى جانب النص اليوناني اللاتيني أو المترجم. كما يوجد مسرد يجمع ويحدد المفاهيم اللاتينية واليونانية التي تظهر في الإدخالات (المشار إليها بعلامة النجمة *).

الجزء الأول

نُبُذات ومقالات

(A)

ـيرة الذاتية[1] AUTOBIOGRAPHIE

حكاية استعادية، نثرية، يعيشها المؤلف بصيغة الشخص الأول، المؤلف الذي يروي ـوده الخاص، وهو وجود يُفهم على أنه الحياة المعيشة لفرد واحد بشكل واقعي، والتي ـو منطقية بفضل الطابع المؤقَّت الذي يميز المراحل والتغييرات في تكوين الشخصية. لابع المؤقت ضروري بالنسبة لـ«بول ريكور»: «تصبح الحياة وجودًا ولا يمكن فهمها ى هذا النحو إلا إذا كانت في حالة بحث سردي». إنها «تدفُّق سردي»، وكما يقول «م. نشو»: «السيرة الذاتية هي عمل ذاكرة حية وحيوية تريد ويمكنها القبض على الزمن في ـكته ذاتها. تقيم السيرة الذاتية، بصرف النظر عن محتواها، بإيقاعها، وفيضانها، الذي ليس ادفًا للبوح هنا، ولكنه يستحضر قوة الموج، حقيقة شيء ما يفيض، يمتدُّ، ويتشكَّل فقط من لال التدفُّق». إنها تكشف «كل ثنايا» «الروح»، وتَبسِطها خلال فترة السيرة الذاتية، وهي ـعل القارئ أيضًا الممثل الوحيد في توليفة محتملة، والمؤلف الوحيد للبنية التوليفية، ـذي يمكنه الحكم عليها، كما يلاحظ «ستاروبينيسكي» بصدد «روسو» (الاعترافات، Les Confessio). يتميَّز البناء التدريجي للمعنى بالنسبة إلى هذه الحياة (المعنى الذي يكون الرفض المنهجي للتماسك أو تفكُّك معنى وهمي) عن سرد الذكريات (على ـيل المثال ذكريات الطفولة). تتطلب السيرة الذاتية وجود تماثُل بين المؤلف والراوي

(1) *LEJEUNE PH., 1975, Le Pacte autobiographique, Seuil; 1980, Je est un autre, Seuil; 19 L'Autobiographie en France {1971}, Armand Colin, coll. «Cursus».*
RICŒUR P., 1997, Soi - même comme un autre {1990}, Seuil, coll. «Points essais».
STAROBINSKI J., 1971 «Les problèmes de l'autobio - graphie», in La Transparence et l'obsta Gallimard.
TRÉDÉ M., 1993, «La Grèce antique a - t - elle connu l'autobiographie ?», in L'Invention l'autobiographie, d'Hésiode à saint Augustin, Presses de l'ENS.

والشخصية؛ إنها تفترض «ميثاق السيرة الذاتية»[1] وهو الصدق، ولأن المؤلف هو الضامن الوحيد لصحة أقواله؛ غالبًا ما يُدرج هذا الميثاق في العمل نفسه (المقدمة، الديباجة، الملاحظة الختامية). الصدق الذي لا يشكَّك فيه من خلال الإغفالات أو الاستحالات الحتمية في الذاكرة، ولا من خلال التنفيذ الفني للقصة، التي غالبًا ما تستعير من مختلف الأنماط الأخرى أو الأجناس (البيكاريسك، الرثاء، المدح أو اللوم، ولا سيما الرومانسية: ومن ثم «روسو»): «المفارقة الحتمية»، كما يقول «فيليب لو جون»، أن هذا الهجين من السيرة الذاتية، وأن إستراتيجيات الخطاب هذه، وأن هذه الصيغ الشعرية والبلاغية هي ما يشكِّل ذاكرة ذاتية (وإغفالاتها). ما يجعلها سيرة ذاتية، أنها ليست رواية، حتى لو كانت «روائية»، هي مشروع حكي حياته بالقبض على تفرُّدها الأساسي، وإعطائها معنى «من خلال الزمن».

تبرر هذه السمات تزامن تاريخ ميلاد هذا الجنس، الذي يُفهم بوصفه سردًا نثريًا مستمرًّا لحياة فردية، مع «اعترافات القديس أوغسطين»، في القرن الخامس الميلادي (انظر أدناه). «يظل العالم القديم عالمًا تسود فيه القيود التي يفرضها المجتمع المدني، من خلال أشكال التعبير التقليدية والمقننة» (مونيك تريديه[2])، وهذه هي الأهمية التي توليها المسيحية للفرد ـ لأنها تجعل الخلاص الفردي هدف الوجود كله ـ مما مكَّن كتابة الذات من أن تصبح كتابة الحياة الزمنية للفرد، «قصة» اهتداء، وأن تأخذ المقولة السقراطية «اعرف نفسك بنفسك» شكل حكاية لفترات مختلفة من حياة فريدة في نظر الله. لأن «الإنسان الأفلاطوني يظل منفتحًا بشكل أساسي، كما كان البطل الملحمي؛ لأنه يتجاهل الانسحاب الانعكاسي إلى الذات» (تريديه، ص16).

يمنح ميثاق الصدق بعدًا خاصًّا للعلاقة مع القارئ، المُعين كشاهد، تقريبًا متلقٍّ، على أية حال قاضٍ، على حياة. أيضًا، ربما أكثر من الأجناس الأخرى، يكمن أفق السيرة الذاتية وراء الكتابة، من خلال تلقيها. كما أنه يضع هذا القارئ في علاقة غامضة، لأنه يجعله، في مقاطع معينة، متلصِّصًا؛ وربما لهذا السبب، يجب أن تغري السيرة الذاتية، وتفتن بقدر ما تزعج.

(1) التعبير لفيليب لوجون.
(2) مونيك تريديه (1944ـ): عالم فرنسي متخصص في الحضارة اليونانية القديمة.

ينطوي مشروع السيرة الذاتية، فيما وراء، ومن خلال، السرد الفردي، على هدف أنثروبولوجي و/ أو أُنطولوجي. وتشهد حكاية حياة الفرد، السيرة الذاتية على ما هو الإنسان، من خلال الإخبار بما كانه الإنسان من بين آخرين. ولقد عُرض المشروع بوضوح في «مقدمة» اعترافات روسو، و«كلمة النهاية» لـ(كلمات سارتر):

«(...) ماذا تبقى؟ إنسان كامل، صُنع من جميع البشر ويعادلهم جميعًا ويعادل أي شخص».

تتكرَّر أفكار مميزة في السيرة الذاتية: يكتشف الطفل أو الشاب كتابًا (أوغسطين)، أو كتبًا (روسو، سارتر، الكلمات)؛ فكرة أين هم؟ ubi sunt?، المرتبطة بالرثائي (انظر «المرثية»): «الصوت الذهبي» للعمة سوزون، الذي اختفى، مثل عناقات الأب (اعترافات روسو)؛ ضاعت الجنة، وأسطورة أعمار الحياة الأربعة (روسو)، والذي يحاول بنْينة الوقتي بطريقة ذات مغزى.

غالبًا ما تشق كتابة السيرة الذاتية طريقها إلى الأجناس التي يشكِّلها الخيال: روايات السيرة الذاتية (ب. كونستان، أدولف، موسيه، اعترافات طفل العصر، شاتوبريان، رينيه، فرومونتان، دومينيك، إلخ)، وقصص قصيرة حول الطفولة (ف. لابرو، الطفولية). لكن يظل التفاوت محسوسًا: هذه قصص خيالية تكون فيها حياة المؤلف مادة مثل أي شيء آخر، حتى لو كانت مميزة.

كتابة الذات ÉCRITURES DE SOI

أول سيرة ذاتية: اعترافات أو مجاهرات القديس أوغسطين

ولد في الجزائر، بالقرب من الحدود التونسية اليوم، في عام 354 بعد الميلاد، سيعيش «أوغسطين» في الإمبراطورية الرومانية وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة، حيث حاصرها البرابرة. ذهب إلى روما وميلانو، واختار العودة إلى أفريقيا بعد هدايته، توفي عام 430 في هيبون، المدينة التي حاصرها الوندال[1].

ثمة حداثة تكمن في مشروع مناجاة النفس: الذات كخيال موجَّه للآخرين وللذات.

(1) الوَندال: إحدى القبائل الجرمانية الشرقية، اقتطعوا أجزاء من الإمبراطورية الرومانية في القرن الخامس الميلادي وأسسوا لهم دولة في شمال أفريقيا مركزها مدينة قرطاج وضموا إليها جزيرة صقلية والعديد من جزر البحر المتوسط. (المترجم)

فهم «أوغسطين» أنه لا يمكن لأي حياة أن تتناجى عن ذاتها لذاتها، ولا من أجل ذاتها. حياة تعترف لشخص ما [...] يشجع الإله المسيحي الجديد، المثول، الحكي، المجاهرة، الاعتراف الكتابي عن حياتنا. هذه هي حداثته الحقيقية.

(فريديريك بوير)

لكن «أوغسطين» هو أيضًا جزء من التراث البلاغي العظيم في العصور القديمة. هو نفسه بلاغي لامع، في التراث العظيم للتكوين الكلاسيكي. لم يتوقف العالم الروماني أبدًا عن كونه «عبَّارة» الأدب الإغريقي، وهو ممر وجد فيه أصالته. في المقابل، كان أوغسطين بدوره قارئًا عظيمًا: «فيرجيل»، «شيشرون»، ومؤخرًا، الأدب التوراتي. مع كل هذه «النماذج» يتنافس، هم الذين يتحدَّثون بداخله. يقول «بوير»: «إن ذات أي اعتراف هي ذات مسكونة». لن ينكر ذلك «أ. بريتون». مسكونة بمسألة الأصول، مسكونة بالكتب. في منتصف الطريق بين السيرة الذاتية والبورتريه الذاتي، تتشابك اعترافات أوغسطين مع اقتباسات كتابية طويلة، والتي هي شفيع خطاباته إلى اللّٰه. لكن تصبح «لغته»، لغة ذات حداثة عظيمة، تمكنت من إدخال هذه «النصوص» الأخرى داخل الوحدة الملحة لاستجوابٍ حياتيّ، وجوديّ، وميتافيزيقي يتم إعادة إطلاقه باستمرار.

إن مرور الوقت، والذاكرة المستحيلة للفترات الأولى من الحياة (الطفولة المبكرة، ووقت الحمل، وما قبل الحمل)، يجدان هنا طابعهما المذهل: ألن نخلد إذًا في ذواتنا؟ ويتساءل أيضًا «أوغسطين». ما هي «أنا» التي تجهل حياتها القديمة؟ (انظر النص 1، مختارات).

وها هي طفولتي قد ماتت منذ زمن بعيد وأنا على قيد الحياة. أما أنت يا مولاي دائمًا حي ولا يموت فيك شيء [...] فقل لي، أنا المتضرع إليك، يا إلهي، والرحيم بعبدك الشقي، قل لي: هل جاءت طفولتي بعد جزء في حياتي قد ولى بالفعل، أم أنه هذا العمر هو العمر الذي قضيته في بطن أمي؟ لقد تم إخباري بشيء عن ذلك، ورأيت بنفسي نساء حوامل. ولكن ماذا كنت قبل ذلك الزمان، يا إلهي، يا لطيف؟ هل كنت في مكانٍ ما أو شخصًا ما؟ ليس هناك أي شخص يمكنه الرد على هذا، فلا أبي يستطيع ذلك ولا أمي، ولا تجارب الآخرين ولا ذكرياتي. أتستسخر مني على مثل هذه الأسئلة وتأمرني بحمدك وتمجيدك على ما أعرفه؟ (الكتاب الأول، الفقرة السادسة، الجزء التاسع في الفقرة).

يكشف الوجود عن طابعه المؤقَّت، ولحظاته التأسيسية (الاهتداء، الدعوة) أو الكارثية (وفاة الصديق الحبيب، أليبوس)، اللحظات التي يستنطقها «أوغسطين»، في كل مرة، ويعمقها. ثم يتناول البحث السمو، ويعيد اكتشاف الوقت، ويستكشف «قصور الذاكرة»، وهي بمثابة تحولًا حيويًا للصورة البلاغية القديمة ذات المعماريات الخيالية التي تنتشر رهن أجزاء الخطاب، وتقدم عرض مذهل «لنشاط داخلي معروف جيدًا للخطباء»: «عندما أكون هناك، أستدعي كل الصور التي أريدها» (انظر النص 3، مختارات). لكن الذاكرة، البلاغية بوصفها وجودية، تصطدم بهذه الأحجية. أيجعلنا «أوغسطين» نشعر بهذه الفجوة، كما لم يفعل أحد، أم أنَّ هذه الفجوة ستكون ممتلئة أكثر من اللازم، لدرجة أنه لا يمكن أن تحتويها حدودُ العقل البشري؟

عظيمة هي، يا إلهي، قوة الذاكرة هذه. أوه نعم، عظيمة جدًّا ـ محراب متسع لا متناهٍ. [...] ومع ذلك فهي ليست سوى قوة ذهني المرتبطة بطبيعتي؛ لكن لا يمكنني أن أتصوَّر ما أنا عليه بالكامل. إذًا العقل ضيق جدًّا بحيث لا يحتوي نفسه؟ فأين يتدفق ما لا يمكنه احتوائه من نفسه؟ أيكون خارجًا عنه وليس بداخله؟ (الكتاب العاشر، الجزء الثامن، الفقرة الرابعة عشر).

«ذكريات ورِعة»: الترحال والحج

ثمة موضوع يمتدُّ عبر القرون، إنه موضوع رحلة الحج، سواء أكان فاعل القصة قد حققها على هذا النحو أم أن كاتب السيرة الذاتية يمنحها هذه الوضعية. يقود الحج إلى مكانة مؤسِّسة للذات، بطريقة أو بأخرى: بهذا المعنى، سنستعيد عنوان «ذكريات ورعة لـ«مارجريت يورسنار»، بالمعنى الأصلي: القديس/ الطاهر pius، الشخص الذي يؤدي بوسوسة واجباته تجاه آبائه والآلهة. إنه يعبر البحار لإعادة بناء وطنه المفقود، البطل الذي احتفل به «فيرجيل»، «بيوس إينياس» pius Aeneas، هو نموذج أصلي لكاتب السيرة الذاتية: كان يحلم «شاتوبريان» بنفسه بوصفه «إينياس»[1].

تحكي (مذكرات ما بعد القبر، Les Mémoires d'Outre _ Tombe) عن رحلات

(1) إينياس: بطل أسطوري لطروادة في الأساطير اليونانية الرومانية، وهو ابن الأمير أنسيز والإلهة أفروديت. كان والده أول ابن عم لملك طروادة الملك بريام، مما جعل إينياس ابن عم ثانٍ لأطفال بريام. مذكور في إلياذة هوميروس. (المترجم)

«شاتوبريان»[1] إلى مدن أضرحة، للقاء نفسه بوساطة الأعمال التي ولدت في هذه الأماكن والتي اندمج فيها. تلك الأعمال التي يشير إليها، أنها تشكل كنائس صغيرة لسيرة ذاتية صمَّمها في الواقع على طراز «كنيسة قديمة إيوانية». تصبح الصفحة معبدًا templum (فضاء مقدس محدد): وهناك يؤدي واجباته إلى أولئك الذين شكَّلوه، صانعًا مذكرات من خلال طقس ديني رائع للكلام.

إن رحلة «جان جيونو 1954» إلى إيطاليا ليست الرحلة «الإنسانية» التي يتوقَّعها المرء من قارئ متحمس لـ«فرجيل» و«هوميروس» (انظر من هوميروس إلى مكيافيللي) بقدر ما تكون رحلة إلى أصوله: جد شبه أسطوري («كان قد ألف والدي معه، وفقًا لطلبي، رواية منطوقة هائلة تتمدَّد كل مساء بحلقات مليئة بالتفاصيل الروائية/ الرومانسية»، الفصل الثاني)؛ أبٌ يتحدث اللغة البيدمونتية[2]، التي كان قد نقلها «دانتي». الأصول الأدبية أيضًا: «ستاندال»، الذي يعتبر «جيونو» قارئًا حميمًا له، ووسيطه أيضًا مع إيطاليا، والذي تتطلب «إيطاليته» (سيرته الذاتية وحكايات السفر) مواجهتها مع تلك الخاصة بالمؤلف، وخاصة «مكيافيللي».

تتشكل رواية الإنسان الأول لـ«ألبير كامو» (نشرت بعد وفاته، 1994) انطلاقًا من مصفوفات (الفصل 1 ـ 3) تمثل العديد من الحكايات عن عمليات الترحال، بما في ذلك الحكاية التي تسبق ولادة «جاك كورميري»، الراوي. منذ البداية، يستحضر المفتتح الرائع (بالمعنى الغنائي للكلمة) عبور الغيوم القادمة من المحيط الأطلسي على هذه الأرض بشرق الجزائر، حيث تتدحرج عربة تحمل والديه، ووالدته على وشك أن تلد. يقدم هذا المفتتح باعتباره الفكرة المهيمنة/ اللازمة «الأوديسية» التي استيقظت بمجرد ذِكر البحر الأبيض المتوسط. إن الحج، بعد أربعين عامًا (1913 ـ 1953)، إلى قبر الأب الذي مات في الحرب يثير تحوُّلًا في نظرته في اللحظة التي يكتشف فيها أنه مات أصغر منه هو نفسه:

«لم يكن هناك نظام ولكن جنون وفوضى حيث كان الابن أكبر من أبيه» (الفصل الثاني)؛ بدأ «ألبير كامو» في عام 1953 هذه السيرة الذاتية بصيغة ضمير الغائب، وهو قناع شفَّاف للمؤلف.

---

(1) فرانسوا رينيه الفيكونت دو شاتوبريان (1768 ـ 1848): كاتب فرنسي. زار أمريكا، وأقام في إنجلترا، حيث نشر أول كتبه «مقال تاريخي وسياسي وخلقي عن الثورات» 1797، و«أتلا» 1801، و«درينيه» 1802، وحقق له الأخير شهرة واسعة جعلته أعظم كتاب عصره. (المترجم)

(2) اللغة البيدمونتية هي لغة إقليم بيدمونت الإيطالي. (المترجم)

Ubi sunt? («أين هم؟»): تأمُّل بديع يستحضر موجات المستوطنين المتتالية على الأراضي الجزائرية، بمن فيهم أسلافه، «منذ ذلك الحين، اختفى كل هؤلاء البشر من دون أن يتركوا أي أثر، وانغلقوا على أنفسهم. وقد امتدَّ إليهم نسيان عظيم» (الفصل السابع). يتَّضح «موقع» هذا الجنس الأدبي من خلال دعوة الموتى المذهلة إلى فيرونا في (مذكرات ما وراء القبر، Les Mémoires d'Outre ـ Tombe) (الكتاب الثلاثون، الفصل الثالث) الذين يقدمون فيها كل التنويعات الممكِنة، ومن خلال إحياء الجنس الشعري للمرثية الجنائزية في النثر.

بناء المعنى في السيرة الذاتية

يستدعي «ستاروبينسكي» المقابلة التقليدية بين المثل الأعلى للشفافية المثالية للنفس تجاه ذاتها، والشك الذي يثقل كاهل «حقيقة» قول ما: «[...] لأن التشابه ليس موجودًا على الإطلاق في الصورة الممثلة، ولكن في حضور الأنا داخل كلامها»، «[...] الأثر الحي لهذا العمل هو البحث عن الذات» (المرجع السابق، ص 237). أكد «روسو» نفسه: «أنا مقتنع بأن المرء دائمًا ما يتم رسمه جيدًا عندما يرسم نفسه، حتى لو كانت الصورة لا تشبهه» («رسالة إلى دوم ديشامب بتاريخ 12 سبتمبر 1761»). ينقذ «بول ريكور» (المرجع السابق) السيرة الذاتية من «شك» آخر، أكثر جدية، مرتبط بما وضعته الفلسفات المعاصرة حول وجود الذات نفسها: يمكن أن تستعاد الذات هناك، لملء غياب توافُقها مع نفسها، تجربة أُنطولوجية عن النقص، بالنسبة إليهم، لم تعد الهوية الشخصية، واستمرارية الذات بمرور الوقت، أمرًا مفروغًا منه بل تفصيلًا، يمرُّ عبر النص المكتوب. وهكذا فإنَّ كتابة الذات لها وظيفة استكشافية؛ نكتشف واقعها الخاص، نفسِّره بسردها. كما أن لها مكملًا لذلك بعدًا أخلاقيًّا وقيميًّا («المكوِّن السردي لفهم الذات يتطلب مزيدًا من التحديد الأخلاقي»)؛ وقد أدَّى ميثاق الصدق هذا البعد بالفعل.

من التبرير الأدبي إلى السيرة الذاتية: التبرير، نوع راسخ

هنا مرة أخرى، تعدُّ مكانة التشكيل من خلال البلاغة القديمة في الحياة السياسية عاملًا حاسمًا في فهم ظهور الممارسات التي هي في أصل الأجناس الأدبية الحديثة والتي أصبحت جزءًا منها.

التبرير الشخصي قاسمٌ مشترك كبير بين عديد من مؤلفي العصور القديمة، مما أدى إلى تفسير أسباب التزامهم وأعمالهم للدفاع عن أنفسهم، من خلال تقديم قراءة موحَّدة. لقد احتلَّ «إيزوقراط»[1] معاصر أفلاطون، مكانة مركزية في تكوين الخطباء (رجال الدولة)؛ ولقد أدرك «أفلاطون» وجود خطر في فلسفته في التعليم من خلال البلاغة، على الرغم من تحدِّي «إيزوقراط» للسفسطة. من خلال خطابه حول المبادلة الحوارية، «يمكننا أن نرى بشكلٍ شرعي الخطاب الأول للسيرة الذاتية الذي نُقل إلينا عبر العصور القديمة» (مونيك تريديه، ابتكار السيرة الذاتية، ص17، L'Invention de l'autobiographie) بالنسبة إلينا قراءَ الاعترافات، هناك صدًى بين ديباجة «روسو» وتبرير إيزوقراط لطابع مشروعه غير المسبوق: «كنت أفكر في طرق للكشف عن طبعي، طريقة حياتي، لرسم صورة لطريقتي في التفكير وبقية حياتي، [...] على أملِ أن يظلَّ هذا الخطاب نصبًا تذكاريًّا لي». إنه برنامج سيرة ذاتية وبورتريه ذاتي، لكن النموذجَ نموذجٌ خطابيٌّ أكثر منه سردي (وبالتالي أقرب إلى البورتريه الذاتي).

تُعد الأبيات الشعرية الرائعة عن المنفى في «محزونون أوفيد» بمثابة تبريرٍ دفاعي بنبرة شخصية للغاية. نهاية الكتاب الرابع (9 ـ 10) وبداية الكتاب الخامس من خلال مناشدة القارئ:

«فلتعلم إذًا من الرجل الذي ستقرأ كتاباته» (الكتاب الرابع، 9). لقد رأينا فيها «عرضًا تبريريًّا دفاعيًّا لتفاصيل السيرة الذاتية» (ماري فرانسوا ديليبّرو، ابتكار السيرة الذاتية، ص183، L'Invention de l'autobiographie) والتي تتوافق مع مقاطع من أعمال أخرى؛ والمحور فيها كرونولوجي، من المهد إلى المنفى، ووجهة النظر عن الحياة هي وجهة نظرِ المنفى على البحر الأسود. ومع ذلك، هل هي سيرة ذاتية، ولو حتى شذرية؟ أم يوميات منفى؟ أم رسالة بغرض التبرير الدفاعي؟ يمكن فهم هذه السطورعلى مستوى آخر، إنه مستوى السيرة الذاتية للشاعر: بالإضافة إلى اللجوء إلى الأسطورة (يوليسيس ونيوبي[2])، يمر

(1) إيزوقراط: كاتب ومعلم يوناني. أنشأ سنة 392 ق.م معهدًا لتخريج الخطباء ورجال السياسة. دعا إيزوقراط إلى الوحدة اليونانية واقترح أن تتعاون أثينا وإسبرطة لشنِّ حرب للقضاء على الإمبراطورية الفارسية. (المترجم)

(2) وفقًا لبعض الباحثين فإن نيوبي هي إلهة الثلج والشتاء، وأن أولادها الثلج والجليد قتلوا من قبل أبولو وأرتميس أي أنهم يذوبون من الشمس في الربيع، ووفقًا لأخرى كانت إلهة الأرض وأبناؤها هم نتاج الأرض من خضر وفواكه حيث تجف ويأتيها الصيف. (المترجم)

«أوفيد» بشكل خاص عبر «مكان» تردَّد عليه اليوناني «هزيود» و«هوراس»، و«بروبيرس» في روما، إنه مكان اللقاء مع «ربة الشعر»، الذي حسم من الآن فصاعدًا بقية حياته؛ إنه بداية التحويل الحاسم الذي أظهر «جان ستاروبينسكي» مكانته الضرورية: «لم يكن هناك دافع كافٍ لسيرة ذاتية، لو لم يكن هناك تحول جذري في الوجود السابق: الاهتداء، الدخول في حياة جديدة، مداهمة النعمة». («أسلوب السيرة الذاتية»، العلاقة النقدية، ص 91، Le style de l'autobiographie, La Relation critique).

من الخلاص إلى «الخلاص المستحيل»

يتوجَّه «روسو»، في «ديباجته»، إلى الكائن الأسمى، ويستحضر فكرة الدينونة الأخيرة؛ ومع ذلك، فإن تاريخ السيرة الذاتية في فرنسا متشابكٌ إلى حدٍّ كبير مع علمنتها. لا يزال «أوغسطين» و«روسو» فريدين: فالاعترافات مزدوجة المُخاطَب، الله والبشر؛ إن الاعتراف لله هو «تكريس النفس للصدق المطلق» (ستاروبنيسكي، «أسلوب السيرة الذاتية» Le Style de l'autobiographie. لكن «أوغسطين» وحده يستكشف البعد المزدوج لمصطلح «الاعتراف» ـ المجاهرة، ولكن أولًا وقبل كل شيء «إعلان الإيمان»، وبالتالي الشكر، مما يؤسِّس حوارَ محبٍّ بين الروح وإلهها، الذي يتذكَّر بشكل مثير للشفقة الفترة السابقة على الاهتداء. هذا هو أصل هذه الغنائية المتدفقة، التي تستمدُّ مصادرها ليس فقط من الكتاب المقدس (المزامير، كتب الأنبياء)، ولكن أيضًا من الغنائية القديمة.

تتحوَّل الدهشة الفلسفية التي دشَّنها «سقراط» إلى تعجُّب أمام أسرار الإنسان ـ مخلوق الله. بصفته كاتبَ سيرةٍ ذاتية، وليس فقط كواعظٍ أو مدافع عن الدين، فإن «أوغسطين» يخلط بشكلٍ لا فكاك منه بين التساؤل القلق بشأن أسرار الشخصية، التي تموت مع كل عمر من الحياة، وبين الاستجواب الميتافيزيقي للأصل. تجد قصة الحياة، وهي سمة أساسية في السيرة الذاتية، بُعدها الأُنطولوجي الكامل، وترتبط ارتباطًا وثيقًا باستجواب الزمن، الذي يجدُ ذروته في الكتاب العاشر، حيث يستكشف «أوغسطين» «قصور الذاكرة» ـ خاصته: إنه، قبل الرسالة، بمثابة نوع من فينومينولوجيا الزمن التي قُدمت لنا.

إذا كان كتاب «الكلمات» لسارتر بالفعل سيرة ذاتية، على الرغم من أن الطفولة فقط هي التي ذكرت فيه، فذلك لأن تذكُّر هذه الطفولة يصنع معنًى لمشروع الإنسان: الكتابة. ومن المفارقات استنكار الميْل الفطري للمحاكاة والتصنُّع حينئذ، والمسافة بين كاتب السيرة

الذاتية والطفل، أو الشاب الذي كان يسمح له «بإتمام» مشروع الرجل؛ ولا يمكن للكتابة أن تكون «خلاصًا» ـ حتى عندما تُفهم بالمعنى العلماني للمصطلح: «إذا وضعت الخلاصَ المستحيل في متجر الإكسسوارات، فماذا يتبقَّى؟ إنسان كامل، مصنوع من جميع الرجال ويعادلهم جميعًا وهم يعادلون أي شخص».

من سيرة ذاتية لأخرى[1]

في الواقع، تعتبر اعترافات «روسو»، أحد أساتذة «ستاندال»، بمثابة نص أساس لحياة «هنري برولار»[2] (1890)، السيرة الذاتية لستاندال ـ والتي تدحض على الفور، بعنوانها، «ميثاق الصدق» ـ على الأقل باستخدام الاسم المستعار (الذي يشير، مع ذلك، إلى أحد أفراد عائلته). تشير الأماكن والموضوعات والاستعارة من أجناس معينة إلى «روسو»: استحضار بيكاريسكي لرحيل الجيش، لحظة فرح خالص، إلى رول، في سويسرا. في حين يختار «روسو» استمرارية الكتابة السردية، وأحيانًا التدفُّق الغنائي الطويل (بداية الكتاب السادس، على سبيل المثال)، يركز ستندال على التقطُّع المنهجي، وكسر الزخم ـ والملموس مع ذلك. إذا كانت **اعترافات** روسو قد أوضحت المسافة الزمنية بين كاتب السيرة الذاتية و«جان جاك» المستدعَى، فإن «ستاندال» يذهب إلى مكان آخر، ربما أبعد من ذلك: نحن نواجه ذاكرة حية تسعى إلى معرفة نفسها، أمام كتابة حياة لا تخبرنا بالتاريخ

(1) *CICERON, De Oratore, II, 352 - 360.*
SAINT AUGUSTIN, 1977, Confessions, trad. Pierre de Labriolle, Budé. BOYER F., 2008, «Introduction» à sa traduction des Aveux, P.O.L.
DELPEYROUX M. - F., 1993, «Une autobiographie de poète», in L'Invention de l'autobiographie, Presses de l'ENS.
GUSDORF G., 1990, Les Écritures du moi, Lignes de vie, Odile Jacob. RICŒUR P., 1990, Soi - même comme un autre, Seuil.
ROUSSEAU J. - J., 1914 - 1934, Correspondance générale, éd. Dufour et Plan, 6, Armand Colin, p. 209.
STAROBINSKI J., 1971, «Les problèmes de l'autobiographie» in La Transparence et l'obstacle, chap. VII, Gallimard; 1970, «Le style de l'autobiographie», in Poétique, n° 3, repris dans, La Relation critique, 1971, Gallimard. Revue Elseneur n° 22: L'Autobiographique hors l'autobiographie.)

(2) سيرة ذاتية غير مكتملة لستاندال ونشرها تحت الاسم المستعار هنري بييل. (المترجم)

الذي حدث بالفعل لذات، بقدر ما تخبرنا عن زخم هذه الذات نحو المستقبل. الحياة التي «في لحظة حكيها، لا تزال تبدو أنها في طور التكوين، غير معروفة للشخص نفسه الذي يرويها في الماضي» (م. بلانشو)[1].

➤ AUTOPORTRAIT ÉLÉGIE/ÉLÉGIAQUE, ÉLOGE, LETTRE, MAXIME, MÉMOIRES, ROMAN INITIATIQUE, SATIRE.

***

بورتريه ذاتي[2] AUTOPORTRAIT

بادئ ذي بدء، ثمة تعريف سلبي: البرورتريه الذاتي، على الرغم من أنها تتعلق بالسيرة الذاتية، ليست سيرة ذاتية. في البورتريه الذاتي، لا يوجد «سرد متواصل، ولا تاريخ للشخصية» (فيليب لو جون). السيرة الذاتية هي سرد كرونولوجي (كرونولوجي: ومن ثم منطقه زمني) يرسم الذات في سياق الحياة، «وتستند دائمًا إلى درجةٍ ما من الإيمان بدوام الذات الفردية، حيث الجوانية لها الأسبقية» (ميشيل بوجور)؛ فالصورة الذاتية تقدِّم تكوين موضوعاتي. ستكون «الصيغة الإجرائية» للبورتريه الذاتي وفقًا لـ السيد بوجور: «لن أخبرك بما فعلته (أو ما عشته)، لكني سأخبرك من أكون».

يمكن أن تكون هذه الموضوعات فلسفية وأخلاقية ووجودية؛ ويمكن أن تستحضر الأخلاق والعادات (مقالات مونتاني، الكتاب الأول، المقال الثاني، على وجه الخصوص)، وكذلك المؤلفين والقراءات؛ وترتبط أحيانًا بشكلٍ مباشر أكثر بكتابة الـ«الذات»، المنظمة حول الأنشطة المعيشة (على سبيل المثال سطوة العمر، سيمون دو بوفوار، La Force de l'âge)، أو استيهامات شخصية (عصر الإنسان، ميشيل ليريس، L'Âge d'homme). منذ البداية، نرى أنه، تحت نفس الجنس، يتم تجميع الأعمال ذات الاختلافات القوية: ينشر «مونتاني» اللحظات التي يتحدَّث فيها عن نفسه من خلال انعكاس منظَّم بشكل كبير

---

(1) موريس بلانشو (1907 ـ 2003): روائي وناقد أدبي وفيلسوف فرنسي. (المترجم)

(2) *CICERON, De Inventione, I, 34 - 43 Rhétorique ad Herennium, III, 28 - 40. BEAUJOUR M., 1980, Miroirs d'encre, Seuil.*

LEIRIS M., 1973, L'Âge d'homme, Gallimard, coll. Folio.

LEJEUNE PH., 1975, Le Pacte autobiographique, Seuil; 1980, Je est un autre, Seuil.

حول الموضوعات الأخلاقية والعرفية والفلسفية؛ ينظر «ليريس» إلى نفسه أولًا، مثل كتاب «روسو» أحلام اليقظة.

سواء كان يثير العادات أو الاستيهامات، فإن موضوع البورتريه الذاتي غالبًا ما يكون مكانيًّا: المكان المفقود (روما، من خلال رعب أرض المنفى البربرية، بالنسبة إلى أوفيد)؛ فضاءات حقيقية وحميمة ومميزة (نزهات في روما الخلابة، فيلا سابين، بالنسبة إلى هوراس؛ جزيرة القديس بطرس وليه شارميت، بالنسبة إلى روسو)؛ الفضاء الأدبي للكتب التي تتم قراءتها واستحضارها، أو حلم يقظة حول صوتيات وتصور الكلمات، لدى «ليريس»؛ وفرنسا لدى «دو بيلاي»، «شاعر العودة»، حسب «جاك بوريل»[1]؛ المقابلة بين «المكتبة»، و«البرج»، والبيت الأبوي، والرحلة لدى «مونتاني. يشترك موضوع البورتريه الذاتي مع موضوع السيرة الذاتية، ولكنه حافل بالمعاني في البورتريه الذاتي.

تبدو الموضوعة أنها تدعو إلى قراءة ظاهراتية (باشلار) أو قراءة وجودية للصورة الذاتية، ولكن، وفقًا للسيد «بوجور»، تعقد روابط عميقة مع البلاغة القديمة ونظامها المتعلق بتداعيات الذاكرة. في الواقع، جعلت البلاغة القديمة الابتكار* inventio (اكتشاف الحجج) يرتكز على سلسلة من «الأماكن» أو الحجج النموذجية، والتي مكنت «الأماكن» الأخرى من حفظها بهدف الأداء الخطابي الفعال: «الأماكن» البلاغية (الحجج النموذجية) و«أماكن» الذاكرة الموزعة مكانيًّا، التي أثارها «شيشرون» (عن الخطابة، الجزء الثالث، De Oratore). تقنية تشيِّد الذكريات في «الأماكن» (القصور والبيت والغرف) وتثبت فيها متواليات مع شخصيات: لوحات حية قادرة على إيقاظ ذاكرة الكلمات والأشياء، التي كانت تسمى «التخيلات الضوابط*» (Ad Herennium, 98). وهكذا فإن البورتريه الذاتي، مثل البلاغة القديمة، يستعرض «مواضع»، و«هذه الصور التي توافرت في فضاء خيالي تزوده بطوبولوجيا تحلُّ محل التسلسل الزمني للسيرة الذاتية»)م. بوجور، المرجع السابق). بعيدًا عن الذكريات الحية، بعيدًا عن الذاكرة اللاإرادية، التي تحدِّد بلحظاتها السحرية السيرة الذاتية (عناقية روسو، الاعترافات، الكتاب الخامس)، وأيضًا بعيدًا عن ذاكرة مجرى الزمن الماضي ـ وغير الضائع ـ سيكون البورتريه الذاتي في المقام الأول «نزهة خيالية بطول نظام الأماكن، مستودع صور ذكريات».

(1) جاك بوريل (1925 ـ 2002): كاتب فرنسي. (المترجم)

«أماكن» البورتريه الذاتي هي أيضًا «أماكن مشتركة»: أفكار مستقرة، شائعة أو مقبولة منذ فترة طويلة، عن الأخلاق، الخير، الشر، إلخ، ومن ثم هناك مفارقة الجنس الأدبي، التي تمتدُّ بين الفضاء الحميم والمكان الشائع. يتجول البورتريه الذاتي عبر أماكن كل ثقافة جماعية، حيث يحاول أن يندرج فيها، أن يعثر على مكانه الشخصي فيها. وهكذا يتأمَّل «روسو» حول المؤلف المحبوب (بلوتارك) الذي يدشن انعكاسًا حول الكذب («النزهة الرابعة»). وهكذا ينشأ توترٌ بين «الروح الجماعية وشبكة التبادلات والقوى والسلطات وعالم المجتمع التاريخي» وبين ذلك الذي سيكون «صورة مصغَّرة للذاتية الفردية» (م. بوجور، المرجع السابق). ويعتبر «ليريس» مثالٌ على ذلك، مع استحضار «الأماكن» التي تتعلق أحيانًا بمخيِّلته الشخصية، وأحيانًا بالمخيلة المجتمعية (أساطير مختلفة ـ بيرسفوني[1]، هولوفرينس[2]، يهوديت[3]، التاريخ المقدس للتعليم المسيحي الطفولي، أو استخدام الملفات المواضيعية التي جمعها عالم الأعراق الذي يكونه).

يتم تمثيل «الآخر» فيما يتعلق بموضوع البورتريه الذاتي في النص أيضًا على أنه استعارة، أو معارضة، أو اقتباس (وبالتالي المحاكاة الساخرة للملحمة لدى «هوراس»، أو في رسائل بليني الأصغر، هي بمثابة إعجاب أو نقد للآخرين: انظر «الرسالة»)؛ فرسَّام البورتريه الذاتي يكشف في تدوينه الحي عن نصوص الآخرين: إنه اقتباس من «بلوتارك» الذي يبدأ التفكير في الشيخوخة في «النزهة الثالثة» في (أحلام اليقظة، Rêveries). يقدِّم هذا الجنس بالتالي توترًا جدليًّا بين الذاكرة الشخصية والذاكرة الجماعية، بين الذاكرة الفردية وذاكرة القراءات المكتوبة المختلفة ـ إنها «قراءة/ كتابة». من خلال الانفتاح على موضوع ثقافي، يقاس البورتريه الذاتي «بخطر فقدان الأنا والذاكرة الفردية».

بصراعه مع هؤلاء «الآخرون»، الذين يستطيعون منحه جانبًا غير متجانسٍ، يجب أن يتشكَّل البورتريه الذاتي «نفسه في نص، أي في نظام تترسَّخ فيه المرجعية الذاتية، والقصيدة

(1) بيرسفوني: ابنة ديميتر ربة الأراضي المنزرعة من زيوس. كانت ابنتها الوحيدة الجميلة التي كان الفنانون لا يستطيعون تصويرها من جمالها الأخاذ. (المترجم)

(2) في سفر يهوديت، هولوفرنيس هو جنرال آشوري غازٍ أرسله نبوخذ نصرَّ للانتقام من دول الغرب التي امتنعت عن المساعدة في حكمه. احتل هولوفرنيس جميع البلدان على طول ساحل البحر ودمَّر جميع آلهتهم، حتى يعبدوا نبوخذ نصَّر وحده. (المترجم)

(3) يهوديت هي محور سفر يهوديت، وهي بطلة يهودية مشهود لها بالتقوى والغيرة. وقد أنقذت بمعونة الرب وبذكائها وحكمتها شعبها من بطش الأعداء. (المترجم)

التراجعية، الإحالة والذاكرة المُحايِثة في الخطاب والكتاب» (المرجع المذكور). وبالتالي فإن البورتريه الذاتي يقدِّم جانبين: يبدو مظهر الأول، متقطِّع، يقابل خطية السرد؛ ولكنْ أيضًا ثمة تماسك داخلي، بفضل نظام التذكيرات، التكرار مع التنويعات ـ يشكِّل تنظيمًا من النوع الاستبدالي: تكرار التأملات حول الكتابة، لدى «مونتاني» أو «ليريس»؛ سلسلة من «الملذَّات» المعيشة، والانتقام من حالة المنفى، في أحلام اليقظة، على سبيل المثال.

أخيرًا، دعونا نلاحظْ أن مجموعة القصائد، بقدر ما هي عمل نثري، يمكن أن تتعلَّق بالبورتريه الذاتي: إنها تظهر في الشعر في العصور القديمة، مع هجائيات «هوراس»، وخاصة مع «محزونون أوفيد»، ديوان رسائل ـ قصائد للأصدقاء، وفيه يستحضر الشاعر، عبر موضوعات مختلفة، محنتَه في المنفى، تحولاته، آماله، علاقته بالكتابة. على غرارِ هذا النص إلى حدٍّ كبير، يمكن اعتبار ديوان «حسرات دو بيلاى» ينتمي إلى هذا الجنس، مع بعض التحفظات ـ حيث إن الديوان يتبع تأليفًا كرونولوجيًّا إلى حدٍّ ما (فقدان الإلهام والقصائد الرثائية في المنفى، وإبيجرامات* انتقامية ضد مدينة المنفى، ولادة الإلهام بمناسبة العودة، والقصائد الحماسية*).

البورتريه الذاتي: تعميق l'autoportrait: un approfondissment

قلق الذات: HYPOMNÈMATA*، حواشي، دفاتر ملاحظات، مجموعات اقتباسات.

تشير صيغة «قلق الذات»، هذه الصيغة الجميلة، التي جعلها عليها ميشيل فوكو عنوانًا لأحد أعماله، إلى الفرق بين مساحة السيرة الذاتية كما نتصوَّرها اليوم، وجميع أنواع الكتابات التي كانت تهدف، في العصور القديمة، إلى تقوية ومعالجة ومواساة وتشجيع الذات في تقدُّمها الداخلي. الفرق نسبي، لأننا نستطيع تصنيف هذا النوع من الكتابة في «البورتريه الذاتي»، وخاصة هذا «القلق».

من بين هذه الكتابات، مساعدات الذاكرة HYPOMNÈMATA*، الذكريات المسجَّلة كتابيًّا، الأحداث العادية للحياة اليومية، ولكن أيضًا ذكريات القراءات والمحادثات والاقتباسات التي تم جمعها بعناية ـ وهي عملية سيتذكرها مونتاني. الذاكرة التي غذت انعكاسًا حول الذات، حول العالم، الذي استمدَّ منه المرء قواعد السلوك، والمبادئ الأخلاقية لتطوير الحكمة العملية. يؤكد فوكو على الاستعادة من خلال الكتابة التي تُفهم

على أنها «علف النحل» (صورة مونتاني): «يعيد الكاتب تشكيل هويته هذه من خلال استرجاع الأشياء التي قيلت» (قلق الذات، الفصل الثالث، Le Souci de soi). تم توضيح الأطروحة من خلال خواطر حول الذات لـ«ماركوس أوريليوس»، وقبله، من خلال رسائل سينيكا إلى لوسيليوس (انظر «الرسالة»). يذكرنا «بيير هادو»[1] بقوة بأن الفلسفة القديمة هي قبل كل شيء ممارسة للحياة، وتمرين روحي. يشجع «ماركوس أوريليوس» الوضوح والانسحاب إلى الذات في كتابه (خواطر للذات، Pensées pour soi _ même): «نحن نبحث عن ملاذات في الريف، على الشواطئ، في الجبال. وأنت نفسك اعتدت رغبة أماكن العزلة هذه بشوق. لكن كل هذا من أكثر الآراء المبتذلة، حيث يمكنك، في أي وقت تريد، أن تنسحب إلى نفسك».

يقدِّم «باسكال كينيار»، في قراءته للعصور القديمة، للبلاغة ـ للكتابة الأدبية ـ ما رآه الآخرون على أنه عمل فلسفي: الكتابة والاقتباس وجمع مقتطفات من الحياة المعيشة والقراءات، بلا مبالاة، هذا ما يشهد على قلق الذات، الذي كان يواجه الإمبراطور ماركوس أوريليوس بلا كلل باللغة كل يوم، اتبع الإمبراطور في هذا نصيحة معلِّمه، الخطيب فرونتون، التي ذكرها «ب. كينيار» في تأمل (البلاغة التأملية، Rhétorique spéculative «في نفس الوقت تقريبًا بدأ «ماركوس أوريليوس»[2] في كتابة مقتطفاته (excerpta [3]، ص 19). قال فرونتون لماركوس أوريليوس، اعمل على اللغة، لأنه: «لا يمكنك أن تترك نفسك تسلب ما ينعشك (حيويتك) من خلال أصوات ثانوية ودون قوة»؛ «كافح اللغة، التي ينبغي عليك ليل نهار أن تنزع الصدأ عن نصلها، لجعله يلمع» (المرجع السابق، ص 15). وهكذا يرفض «ب. كينيار» أن يرى في (خواطر Pensées ماركوس أوريليوس) حججًا ائتلافية، مجمَّعة بشكل جماعي، مرتبة، إن لم يكن بالعقل، على الأقل بالحس، وتشكِّل نظامَ أو حتى تحدِّد نفسية الرجل الذي اعترف. إنها صور فعَّالة، تعويذات تلقَى يومًا بعد يوم على الموقف لعقد صلة به». أو: «كل جملة من «خواطر ماركوس» تنسج تعشيقات لفرض الحياة من خلال

(1) فيلسوف ومؤرخ وعالم لغة وأخصائي في العصور الهيلينية القديمة 1922 ـ 2010. (المترجم)

(2) فيلسوف رواقي والإمبراطور الروماني السادس عشر (161 ـ 180) وخامس الأباطرة الأنطونيين الرومان. (المترجم)

(3) «مقتطفات»: من الفعل «اقتطف»، الذي يعني «استخلص من، استخرج، جمع»؛ ولذلك فإن «المقتطفات» هي مقتطفات مختارة من النص.

شباكها. هذه ليست قائمة من الحجج المهترئة كما فهمها جميع قراء الإمبراطور، ثلثها يعود إلى أبيقور ولوكريتوس[1]، وثلثاها ذهب إلى الرواقيين وإبكتيتوس[2]. إذا اختار الإمبراطور قراءة لوكريتوس، أو إبكتيتوس، أو هيراقليطس[3]، فذلك لأن هذه الأعمال كانت أكثر الصور المنسوجة. هذه هي جميع الكتب، بما في ذلك كتبهم، مقطوعة الأوصاله، من أجل اقتلاع أيقونات قوية» (ص 58). تشبه الصور، والاستعارات، والصيغ المدهشة، بفضيلة الثبات والتطهير، صور الأجداد (تخيُّلات، «صور») في المنازل الرومانية؛ ونسخهم من أجل»نفسه» أمر ضروري. فلنتذكر، علاوة على ذلك، أن العنوان الذي يُعطى حاليًا لعمل ماركوس أوريليوس، (خواطر، Pensées)، هو تفسير نقي وبسيط للعنوان الأصلي ta eis èauton: «أشياء من أجل الذات».

في أحد أعماله الأولى (ألواح خشب بقس أبرونينيا أفيتا Les Tablettes de buis d'Aproninia Avitia يتخيَّل «ب. كينيار» أرستقراطية رومانية تبلغ من العمر 51 عامًا، تعيش في نهاية القرن الرابع الميلادي، وتحتفظ بـ «مذكِّراتها»، بطريقةٍ ما. لمدة عشرين عامًا، شاركت في هذا العمل الدقيق، وهو حصن ضد موت الإمبراطورية في العمل، وامتداد القوة المسيحية، وغزوات القوط. تسرد المشتريات المخطَّط لها والنكات والمشاهد التي صدمتها. تلاحظ ميولها: إنها تحب الذهب، تحب عظَمة الحدائق والقوارب المسطَّحة المليئة بالجرار والشوفان التي تعبر نهر التيبر، تحب النزول إلى المطابخ وتلتهِم وفجأة... تلاحظ، في نهاية القائمة (مسرد للنقش)، على ألواح، وتذكارات، أشياء جديرة بالذاكرة، من أجل نفسها ـ وتعلم أن رسمَ الخط علاجيٌّ بقدر ما هو حفظٌ للذاكرة.

يوضِّح «أولوس جيليوس»، وهو روماني من القرن الثاني الميلادي، هذه الكتابة «لنفسه» في لياليه الأثينية: عنونه كذلك لأنه ألَّف هذا العمل في أثينا خلال أمسيات الشتاء، نحو عام 177، وفيها يعالج بلا نظام الأدبَ والفنون والفلسفة والتاريخ والقانون والهندسة

(1) تيتوس لوكريتيوس كاروس *Titus Lucretius Carus* أحد كبار الشعراء الرومان وشعراء الفلسفة الأبيقورية. (المترجم)

(2) فيلسوف رواقي روماني، ينتمي إلى المدرسة الفلسفية التي أسسها زينون الرواقي صاحب نظرية المدينة الكونية 5 ـ 125 أو130. (المترجم)

(3) فيلسوف يوناني، في عصر ما قبل سقراط. كتب بأسلوب غامض، يغلب طابع الحزن على كتاباته، ولذا، عُرف بالفيلسوف الباكي. (المترجم)

والطب والعلوم الطبيعية والأرصاد الجوية. بالنسبة إليه، يتعلَّق الأمر ببناء مجموعة حقيقية من «الأمور المثيرة للفضول» في الكتابة، بالإضافة إلى جلب هذه الأعاجيب* إلى ذاكرة المستقبل.

لم ينقرض هذا التقليد القديم: يشهد على ثباتها، الكتابة الحادة والملهمة لـ (الأطروحات الصغيرة، Petits Traités) بقلم «ب. كينيار»، التي تتساءل بلا كلل وتستشهد بكتابة الماضي، كتاب (أتذكر، Je me souviens) لجورج بيرك، ومفكِّرات الكاتب، و«الأشياء المرئية»، «تيل كيل» أو اتجاهات البوصلة لـ«فاليري». في مقابلة بعد نشر الأطروحات، أشار «باسكال كينيار» إلى أن شكل «الأطروحات الصغيرة»، وهو نوع اخترعه «بيير نيكول»، واستعاده «سانت إيفريمون»، وجاء مباشرة من مقالات مونتاني (وبالتالي له علاقة بـ«البورتريه الذاتي»): «إنها طريقة لجعل مونتاني أكثر حدة، وحيوية، وجياشانًا. لقد استحوذت على هذا الشكل القديم المهجور، والذي بدا لي متواضعًا وحديثًا في آن».

وعن شكل «الأطروحات الصغيرة»، يقول أيضًا «باسكال كينيار» إنه شكلٌ فردي تمامًا فيما يتعلق بالأسطورة الجماعية. إنها دفوع لا يمكن تصنيفها مقارنة بمسار التاريخ، وهو الشكل الذي يجمع ما يُنسى. إنها أشياء صغيرة على حدود العالم ـ ما أطلق عليها روماني مثل ألبوسيوس[1] أشياء حقيرة، وهو ما أطلق عليها شخصٌ حديث مثل لاكان الكائن الصغير petit a. هذا هو ما يسقطه الخطاب أو القاعدة لكي يكون على وجه التحديد خطابًا أو قاعدة. إنها ضيافة للأكثر غرابة. قال ألبوسيوس: «يجب أن نرحِّب بكلمة مراحيض وكلمة وحيد القرن». وبتواضع أكبر، دعنا نقُلْ إن هذه الأطروحات الصغيرة هي نشارة لما يهمني». وهكذا، فإن «الضيافة»، وهي سمة أخلاقية بقدر ما هي سمة بيْنصِّية، لا تزال تربط بين هذه الكتابة والسيرة الذاتية (ذكريات ورِعة، مارجريت يورسنار، Pious Souvenirs، انظر «السيرة الذاتية»).

(1) ألبوسيوس: الخطيب الروماني الذي عاش من 60 قبل الميلاد إلى بداية ما بعد الميلاد.

البورتريه الذاتي،[1] من الأقدمين إلى المحدَثين

شخصية الشاعر والبورتريه الذاتي في كتاب (رسائل/قصائد) أوفيد (المحزونون)

يختار «أوفيد»، من أجل قصائد «المحزونون» الرثائية، خيال الرسالة إلى صديق، وبالتالي يعيد اكتشاف، على مستويين، الاتصال المؤجَّل المناسب للرسالة الحقيقية وللخيال بشكل عام. هذا النوع من التواصل يبني «خيال» أنا (خيال المرسل) الذي من شأنه أن يردِّد صدًى «صادقًا»: «أنا» رسائلية تنفصل عني وتصبح بطريقة ما الشخصية. «منتج النص، هذا البيرسونا الشخص الذي يفرض متطلباته الخاصة» (م. إسكولا) ـ انظر «الرسالة».

الشخص هنا في حالة توافق مع المسافة المناسبة للبورتريه الذاتي، مع تدوينه داخل البلاغة (انظر أعلاه). وأثبت ذلك حقيقة الحالة، كما يتضح من الطابع المرجعي للقصائد: لوحات بلاد المنفى، البرابرة، واستحضار روما. بعيدًا عن مجرى الأحداث الخطي للسيرة

(1) *AULU - GELLE, Nuits attiques.*
BEAUJOUR 1980, Miroirs d'encre, Seuil.
BOREL J., 1998, Du Bellay, Poète du retour,in Sur les Poètes, Champ Vallon - VALÉRY P., 1960, «Rhumbs», in Tel quel, O.C. II, Gallimard.
MARC AURÈLE, Pensées pour soi - même.
ESCOLA M., 2007, La seconde main de la marquise : fiction et diction dans la correspondance de Mme de Sévigné», actes du colloque «Compétences, reconnaissance et pratiques génériques, in Le Savoir des genres, Presses universitaires de Rennes, (p. 201 - 21); septembre 2003, «De la lettre aux belles - lettres», article paru dans TDC (Textes et Documents pour la classe), Pùblication du CNDP, p. 7 - 11.
FOUCAULT M., 1984, Le Souci de soi. Histoire de la sexualité, t. III, Gallimard.
HADOT P., 1995, Qu'est - ce que la philosophie antique ? Gallimard.
LEJEUNE PH., 1975, Le Pacte autobiographique, Seuil. MERLEAU - PONTY M., 1960, Signes, Gallimard.
MONTAIGNE, Essais, III, 9.
OVIDE, 1999, L'Exil et le salut (trad. des Tristes), Arléa, coll. «Poche - Retour aux grands textes».
PÉREC G., 1978, Je me souviens, Hachette.
QUIGNARD P., 1995, Rhétorique spéculative, Calmann - Lévy; 1984, Les Carnets de buis d'Aproninia Avitia, Gallimard; 1981, Petits Traités [1997], Gallimard, coll. Folio.
TADIÉ J. - Y . 1978, Le Récit poétique, PUF.

الذاتية، تنتقل القصائد من موضوع إلى آخر، مع إصرار خاص جدًّا على الخسارة الثقافية المرتبطة بهذا المنفى بين البرابرة، وهي أكثر أهمية من استحضار المشكلات الملموسة لحياة صعبة وفقيرة. المكان الذي يجد فيه المرء نفسه، حيث يعيد تشكيل نفسه، هو الآن الكتابة فقط. من ناحية، يتعلَّق الأمر بالتحقُّق من ديمومة ما جعله أشهر شاعر في روما في عصره: قلق ينطوي على الاعتراف بالآخرين، وفي الواقع، يستفسر «أوفيد» عن بقاء أعماله في روما، كما هي الحال في الأبيات التي اختار مخاطبة أصدقائه بها؛ قصائد متتالية يرسلها إلى روما للنشر. من ناحية أخرى، فإن الأمر يتعلَّق، في صميم المرثية، بالكتابة بشكل مختلف: المنفى يتطلب على الفور شعرية مختلفة. يمكن أن تظل النغمة والشكل رثائيين، واستعارة أدواتهما من الهجاء، واستنزاف الموارد الكتابية، مثل الكون والحياة. بهذا المعنى، قدَّم كتاب (المحزنون) إلى روما، وإلى تاريخ الشعر، شيئًا جديدًا تمامًا: غنائية تكتشف أن ربات الشعر الرومانية «تهرب مثل الغرباء»، أن فقدان المعالم يؤدي إلى إعادة صياغة الموضوعات والنبرة، وأن الشعر يمكن أن يخترع غنائية «فقيرة» (انظر المختارات).

إن شاعر الحب وفن المحبة Amours et de L'Art d'aimer، الذي ينعم حتى ذلك الحين بحماية إيروس وأبولو المضيء، ذلك الذي يغمره الإدراك الواضح لموهبته، يتحوَّل نحو إله أجنبي بامتياز، إله عرف الموت والقيامة، ديونيسوس، الإله الذي يجعل من فقدان الذات للسيطرة الكاملة، مكان كتابة جديدة. لحظات نادرة، والتي تولِج الترنيمة في المرثية (انظر «المديح»، «قصيدة الأود»)، والشكر على «خلاص» لمُح لحظيًّا.

من «أوفيد» إلى «دو بيلاي»

«المحزونون» هي نموذج الحسرات: إن النغمة الرثائية للحسرات (انظر «مرثية»)، الأهمية العددية للقصائد «الموجَّهة»، والشعور بالمنفى، وعرض شعرية جديدة تستلزم بالضرورة فقدان الإلهام القديم، والمطالبة بجنس متواضع* (من «مرتبة منخفضة»، كما قال دو بيلاي)، وبناء الشخصية في جميع أنحاء الديوان، يشهد على ذلك. لكن مسار ديوان (الحسرات) يقدم للبورتريه الذاتي متابعة مؤقتة (تكوين ثلاثي) والتي تذكرنا بالسيرة الذاتية: إن قصائد الرثاء التي تتحسَّر في المنفى، والتي تدوِّن فقدان الإلهام بوصفها شعرية جديدة تأتي في عقب الإبيجرامات الساخرة التي تعبِّر عن استياء الشاعر من روما.

إن العودة إلى فرنسا، أخيرًا، تشهد على إعادة العثور على الإلهام، بشكل أكثر تقليدية في المديح (انظر مدخل «المديح»)، ومديح العظماء ـ الملك، أخته، مارجريت، على سبيل المثال.

يعتبر هوراس ومونتاني، بمثابة تقاطع الشخصي والعام وتثمين الخطبة sermo: هوراس هو أحد المؤلفين القلائل الذين يمكن أن يُنسب إليهم ابتكار نموذج، أبرزه العنوان الذي أطلقه على هجائياته، خطب/ عظات sermon؛ الشكل الحر للخطبة* sermo (المحادثة) يتعارض مع l'oratio الخطاب العام* في الشكل؛ لذلك يؤكِّد هوراس بهذا العنوان على الخطبة، «المحادثة ذات القفزات والطفرات»، التي تفتح الطريق لكتابات المرء، وتجعل صوت الذات صوتًا مسموعًا، وهو الصوت الذي يختلف عن الشخصية البلاغية. تسمح الخطبة الهوراسية، الهجائية والرسائلية، بخلْق طرائق جديدة لوضع الذات على المسرح، وممهورة ببصمات الفكاهة، والمسافة، والسخرية، التي يدعي إيراسموس أو مونتاني على وجه الخصوص أنها ورثتها. وسوف نجد لدى «مونتاني» التذبذُب بين استحضار السمات الفردية، والأحكام على الحياة الشخصية، والتفكير الأخلاقي، «الأماكن العامة». في الهجائية السادسة من الكتاب الأول، مديح هوراس لوالده، الأب الذي، على الرغم من أنه بسيط وعبد محرَّر، أراد أن يمنح ابنه أفضل تعليم (استحضار نمط السيرة الذاتية)، أصبح أفضل مثال للتأمل العام في حماقة الألقاب وغرور النبلاء (المكان الشائع). مثال آخر: يتبع هوراس النقد الساخر لحياة الأثرياء، المربِك أكثر من مساعدته عدد كبير من الخدم، بلوحة لذيذة عن حياته، فقيرة ومتواضعة، لوحة، بالتالي، أقل ثقة شخصية من مثال «الحياة السعيدة» (فيتا بياتا) ـ الكتاب الأول، الهجائية السادسة. سيلعب مونتاني أيضًا بثقة «مثالية»؛ ولكن، بينما قدَّم هوراس نفسه على أنه مثال (متواضع) للحكمة الفلسفية، فإن مونتاني، ومن المفارقات، سوف يطيح بقيمة المثال بأن يجعل شخصه مثالًا للغرور الذي بدا أن الفصل يندِّد به (المقالات، الكتاب الثالث، الفصل التاسع، «عن الغرور»): في الواقع، أدت «الكتابات الركيكة الزائدة عن الحد» في العصر على نحو مفارق إلى ظهور أحد أطول المقالات؛ إن الثناء على حكمة الأب الذي يعرف كيف يعتني بمبانيه يتبعه إنكار شخصي بشأن القلق من تلك المباني نفسها، والتفضيل المعلن للسفر حيث يتم التعرف على الغرور بالتأكيد من خلاله؛ أخيرًا، مثال الغلو في «الغرور» الشخصي، الاستنساخ الحرفي والخبيث للفقاعة الذي منحت مدينة روما بواسطته مونتاني «البرجوازية الرومانية»: «من

بين أفضاله عديمة الجدوى[1]، ليس هناك أي شيء منها يرضي كثيرًا* هذه الدعابة الغبية التي غرست في كتبي، غير تلك الفقاعة الأصيلة للبرجوازية الرومانية [...]».

غالبًا ما يتم إساءة استخدام التراث: فالذاكرة البلاغية المستخدمة في البورتريه الذاتي، وفقًا للسيد بوجور، يتم تحويلها عن غايتها الأساسية، «إقناع الآخرين»، والتي منحتها فائدتها المدنية. إن غياب هذه الغائية في البورتريه الذاتي من شأنه أن يخلق لدى كاتب البورتريه الذاتي شعورًا بالذنب الغامض بسبب نشاط «خامل»، كما يقول مونتاني، الذي يحول الكتابة إلى «كتابة ركيكة». ومن هنا فإن المكانة الخاصة «للاعتراف» في الصورة الذاتية ـ والذي هو أبعد ما يكون عن الحضور دائمًا: عندما يكون حاضرًا، قد لا يكون هدفه، كما يتساءل السيد بوجور بصدد «ميشيل ليريس»، «إضفاء بعض البهارات والفضيلة على كتابة تخلو من المنفعة العامة»؟

من جانبه، لا يرى «ميرلو بونتي» «كتابة ركيكة» مذنبة في المقالات، ولا «تباطؤ» في بناء موضوع يحتقر التكوين المتقن ويفضِّل الاستطراد فيه ويرفض أن يكون جزءًا من دورة موجهة نحو غاية: «لذلك، في كل وعي، لا يمكن أن تكون هناك مسألة حل مشكلة الإنسان، يمكن أن تكون فقط مسألة وصف الإنسان كمشكلة. ومن هنا جاءت فكرة البحث دون اكتشاف، مطاردة دون صيد، وهي ليست رذيلة الهاوي، ولكنها الطريقة الوحيدة المناسِبة عندما يتعلق الأمر بوصف الإنسان» («قراءة لمونتاني»، العلامات، ص 255).

كاتب البورتريه الذاتي في المنفى؟

ألن يصرَّ كاتب البورتريه الذاتي منذ أوفيد على شخصية المنفى، بالمعنى الحرفي أو المجازي، في قلب محاولته؟ سوف يكون المنفى بالمعنى المجازي، فقدان كائن أو مكان أساسي (والده بالنسبة إلى هوراس، الصديق العزيز، «أنا» الآخر ـ إيتيان لا بواتي بالنسبة إلى مونتاني)؛ سيكون عيبًا أو فشلًا في «الموقف المستقر» (مونتاني)، في الذاكرة الصلبة (أوفيد، مونتاني). «يكتب البورتريه الذاتي انطلاقًا من السقوط في الفضاء الخالي من الشكل والمرتبك الناتج عن فقدان الأمان» (م. بوجور).

(1) تتعلق بمزايا القدر.

إعادة إطلاق البورتريه الذاتي إلى أجلٍ غير مسمًّى

دعونا نضِف أن هذه الخسارة يتم تعويضها بالحرص على جعل الكتابة في الوقت الحاضر هي اليقين الوحيد، بينما يكتب المرء سيرة ذاتية واحدة فقط، يميل البورتريه الذاتي إلى إعادة إطلاق نفسه إلى أجلٍ غير مسمًّى: من كتاب سن الرشد إلى كتاب بيفور، إلى كتاب فوربي، إلخ. من حوارات روسو مع جان جاك إلى رسائل إلى السيد مالرب، إلى أحلام اليقظة. من كتاب إلى آخر «المحزونون»، بالإضافة إلى إضافات «مونتاني» خلال الإصدارات المختلفة من «مقالات». تمتدُّ السيرة الذاتية في البحث عن المعنى، وهو نفسه حاضر دائمًا في أفق قصة الحياة الشخصية، يتمتع كاتب البورتريه الذاتي بحضور ذاته التي لا توجد إلا في نهاية لوحته أو قلمه، و«ينتهي التلفظ بأن يصبح الموضوع الوحيد للملفوظ» فيليب لوجون، ميثاق السيرة الذاتية، ص 272). «قريبًا، يظهر كوجيتو للكتابة يحل محل كوجيتو الوجود. وهو ليس: أنا أكتب إذًا أنا موجود، الذي يتشبث به كاتبو السير الذاتية ومؤلفو اليوميات، ولكن، كما يقترح روجر لابورت: ما الكتابة؟ أو: ماذا عني في الكتابة؟» (م. بوجور، ص 342). وبذلك يصبح الكتابُ المكانَ الوحيدَ الضامن الذي يمكن الاعتماد عليه بالنسبة إلى كاتب البورتريه الذاتي، جسده الحقيقي، الذي يعتبر أيضًا بمثابة مجموعة من الاقتباسات، للإشارات إلى نصوص الآخرين.

➤ AUTOBIOGRAPHIE, DIALOGU, ÉLÉGIE, ÉLOGE, LETTRE, ODE, ROMAN INITIATIQUE, SATIRE.

***

(B)

القصيدة الرعوية[1] BUCOLIQUE

هو جنس شعري يعتمد في الأصل على استحضار كون رعوي، وعلى نطاق أوسع ريفي. إن كلمة «bucolique»، هي صفة يونانية تشير إلى عالم الرعاة، يرافقها الاسم الوصفي «eidullion»، «نموذج صغير»: إنها «لوحة صغيرة» لعالم الرعاة، توضِّحها القصائد الغزلية الريفية Idylles لليوناني «ثيوكريتيس» (القرن الثالث قبل الميلاد). هذا التعيين يتنافس مع التعيينات الخاصة بـ«نشيد الرعاة» eclogue والقصيدة الريفية الغزلية، الوثيقة جدًّا. بعد ذلك، أصبحت القصيدة الرعوية مهتمة بالأغنام، برعاتها، الذين لديهم أوقات الفراغ من أجل الحب والدردشة والغناء وتأليف أبيات شعرية والرقص. وهو يستند إلى «مكان»، بالمعنى البلاغي للتمثيل المقنَّن لقطاع من الواقع، بسمات ثابتة، التي يمكن نقلها من نصٍّ إلى آخر وفقًا للاختلافات: لقد منح الموضع الغرامي le locus amoenus* («مكان ساحر») القصيدة الرعوية إغراءها المقاوم للاهتراء. في كتابه (فن الشعر) يقدمه لنا «هوراس»:

«بستان مقدس، ومذبح «ديانا»[2]، وتعرُّجات جدول يمر عبر ريف لطيف»، أو بترونيوس[3] في (ساتيريكون، الفصل 131): «من بين هذه الأشجار ثمة جدول يعزف

---

(1) *CHÉNIER A., 1993, Poésies, Gallimard, coll. «Poésie - Gallimard».*

CURTIUSE. R., 1956, La Littérature européenne et le Moyen Âge latin, Presses Pockett.

JOUKOVSKY F., 1994, La Renaissance bucolique, GF.

QUENEAU R., 1989 «Bucoliques», in Œuvres *complètes, Gallimard,* «Bibliothèque *de la Pléiade».*

SAÏD S., 1994, La Littérature grecque d'Alexandre à *Justinien, PUF, coll. «Que sais - je?».*

VALÉRY P., 1997, traduction des Bucoliques, et Variations sur «les Bucoliques», Gallimard, coll. «Folio classique».

THÉOCRITE, 2009, Idylles, éd. Ph. - E. Legrand, Les Belles Lettres, in «Classiques en poche».

VIRGILE, Bucoliques, 1997, éd. NÉRAUDAU J. - P., «Classiques en poche», Les Belles Lettres.

(2) كانت ديانا عند اللاتينين إلهة الإنجاب ثم صارت عند الإغريق إلهة الصيد والقمر. (المترجم)

(3) بترونيوس: كاتب روماني مؤلف الساتيريكون وهو بالنسبة إلى العديد من المتخصصين صاحب رسالة اجتماعية وصاحب أسلوب أدبي مبتكر. (المترجم)

بمياهه التي تتراقص، المزبِدة، إنه مكانٌ مثالي للحب». إن الموضع الغرامي Le locus amoenus هو «مكان المسرَّات» (amoenus, de amare, aimer) الحب، بمروجه الخضر التي لا تشوبها شائبة le frigus opacum («الظل والنضارة»، فرجيل[1]، «القصيدة الرعوية الأولى») وأشجاره السخية والحامية، ومياه جداول الربيع للقطعان، إنه مكان مواتٍ للحب. بمرتبتها المتواضعة في التسلسل الهرمي للأجناس الشعرية والأنماط الاجتماعية التي تم استحضارها (حتى لو كان «فرجيل» كتب القصائد الرعوية على غرار ملهاته سداسية التفاعيل en hexamètres dactyliques، أبيات شعرية ملحمية)، تنفتح القصيدة الرعوية على الاحتفال بالآلهة مثل «ديونيسوس»[2]، سيد نمو النباتات، إنها تتغنّى بانسجام الكون، ومسرات السكينة l'otium («السكينة» بعيدًا عن القتال) وفيها حنين إلى العصر الذهبي.

القصيدة الرعوية هي إقليم الخيال الأدبي الغربي. في الواقع، انتهى المطاف بقصائد «فرجيل» الرعوية بمنح اسمها لحلم للمثقفين، حيث يشغل فيها الريف مساحة أقل من الإشارات إلى التراث الثقافي. تُعد «نهضة القصيدة الرعوية» على وجه التحديد بمثابة انفجار للإلهام الرعوي الذي يكتسح جميع أنماط القصائد: يحلم «رونسار»[3] بمنطقة «فندوموا» مسقط رأسه تحت سقيفة متحف اللوفر. فالرواية اليونانية (دافينيس وكلويه[4] Daphnis et Chloé)، التي عُرضت على بلاط «هنري الثالث» بترجمة «جاك أميو»، ورواية (المرصَّعة بالنجوم)[5] L'Astrée لـ«أونوريه أورفيه»[6] في بداية القرن السابع عشر،

---

(1) بوبيليوس فيرجيليوس مارو أو فرجيل كما في الفرنسية: شاعر روماني عاش في فترة حكم أغسطس ما بين (70 ـ 19 ق.م) وهو مؤلف الإنيادة. (المترجم)

(2) ديونيسيوس، أو باكوس أو باخوس في الميثيولوجيا الإغريقية: إله الخمر عند الإغريق القدماء وملهم طقوس الابتهاج والنشوة، ومن أشهر رموز الميثيولوجيا الإغريقية. وتم إلحاقه بالأوليمبيين الاثنى عشر. أصوله غير محددة لليونانيين القدماء، إلا أنه يُعتقد أنه من أصول آسيوية كما هي حال الآلهة آنذاك. ويُلقب بالمُزهر والمُثمر أو حامي الأشجار بوصفه إلهًا ريفيًّا. (المترجم)

(3) بيير دو رونسار (1524 ـ 1585): شاعر فرنسي يُلقب غالبًا بأمير الشعراء. كان زعيماً لجماعة مؤثِّرة من الشعراء الفرنسيين تُسمى البلياد. (المترجم)

(4) دافينيس وكلويه: رواية يونانية قديمة كتبت في الإمبراطورية الرومانية، وهو العمل الوحيد المعروف للروائي اليوناني والكاتب الرومانسي لونجوس في القرن الثاني الميلادي. (المترجم)

(5) المرصَّعة بالنجوم: رواية رعوية كتبها أونوريه أورفيه، نُشرت بين 1607 و1627. ربما كان العمل الفردي الأكثر تأثيرًا في الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، وقد أطلق عليها «رواية الروايات»، جزئيًّا لطولها الهائل ولكن أيضًا للنجاح الذي حققته في جميع أنحاء أوروبا. (المترجم)

(6) أونوريه أورفيه (1568 ـ 1625): روائي فرنسي اشتهر بروايته الرعوية «المرصعة بالنجوم» التي تعدُّ أول رواية نهرية. (المترجم)

أعادت إحياء الحياة الريفية القديمة. لقد تشكَّل الكون الرعوي من خلال الأسطورة الأدبية لـ«أركاديا»، مسقط رأس الرعاة الموسيقيين، كل ذلك بتحدياتهم الشعرية. يحتفل رعاة «فرجيل» بقوة سطوة الأغنية (كارمن) من خلال تأثير المرآة الذي لم يفلت منه «بول فاليري» في مجموعته الشعرية (مفاتن، charmes). تحتل الموسيقى بالفعل مكانًا رئيسيًّا لدى «ثيوكريتس»: سلاح الغزو الغرامي، إحياء نزاع الذات، الانصهار مع الإله «بان» مبتكر أحد أنواع النايات. لقد أغرى هؤلاء الموسيقيون أيضًا «بول فاليري»، مترجم «فرجيل».

يُقَطِع «ريمون كوينو»[1] الحياة في الريف إلى لوحات صغيرة متقطعة، ويعنون ديوان باسم «القصائد الرعوية» 1947، وفيه يستثمر الأسلبة الخاصة بالنوع الأدبي، إلى درجة التخطيط الهزلي أو غير المتوافق. لقد علَّم «فرجيل» بالفعل شعراء عصر النهضة أنه «لا يمكن للمرء أن يتحدَّث عن الطبيعة بشكل طبيعي» (فرانسواز جوكوفسكي).

سلالة القصيدة الرعوية

لقد حفزت ترجمات القصائد الرعوية طوال القرن السادس عشر الفنون الشعرية للإنسانويين. كما أسهمت في التفكير في جميع المشكلات التي يطرحها الانتقال من الشعر اللاتيني إلى الشعر الفرنسي (وهو ما علَّق عليه فاليري في كتابه تنويعات حول القصائد الرعوية Variations sur les Bucoliques): تثرى اللغة الفرنسية بالترجمة والتقليد وإعادة الصياغة، والاقتباس من القدماء.

في ديوان (تذكارات الانتصار Les Trophées) يخصص «هيرديا[2] في القسم الخاص «اليونان وصقلية» جزءًا لـ«إبيجرامات وقصائد رعوية»: فهي تستكشف بأناقة وجاذبية البُعد شبه الحلمي في القصيدة الرعوية. في هذه السوناتات الرائعة، يشتغل التناص الفرجيلي بطريقة منتيشرة في كل الاتجاهات، من خلال وساطة «شينييه»[3]، الذي طالما

(1) ريمون كوينو (1903 ـ 1976): كاتب وشاعر وناقد فرنسي، كان من المشاركين في جماعة أوليبيو الأدبية. (المترجم)

(2) خوسيه ماريا دي هيرديا (1842 ـ 1905): شاعر برناسي فرنسي، مولود في كوبا..كان العضو الخامس عشر الذي انتخب للمقعد الرابع في الأكاديمية الفرنسية عام 1894. (المترجم)

(3) أندريه شينييه (1762 ـ 1794): ولد في القسطنطينية في 1726. اصطحبته عائلته وهو في ريعان شبابه إلى فرنسا 1765. لازم والدته ـ وهي من أصل يوناني ـ التي كانت تدير صالونًا مفتوحًا لكل أصدقاء الهللينية، ولفنانين وعلماء بالآثار الفنية. وهنا نما لديه ميل وحس جمالي للدراسات القديمة؛ ثم زار إيطاليا واليونان. (المترجم)

حلم بـ«ثيوكريتوس» و«فرجيل». تنسجم هنا القصيدة الرعوية مع السوداوية والحلمية: الجغرافيا، وأسماء المواقع الجغرافية، وأسماء الرعاة وآلهة اليونان الشعرية، والاقتراحات المرنة، وإيماءات الطقوس الزراعية، والكثير من «تذكارات الانتصار» المتبقية من عالم رعوي تم سحبه بشكل نهائي، حتى إنه لم يوجد في أي مكان آخر غير الحلم.

«إنه الحلم الذي نسجته أناشيد الرعاة، حلم الشهوانية السعيدة التي تكون فيه الأجساد والقلوب مطمئنة للغاية، [...] ولا سيما بالبراءة، كما لو أن هؤلاء الشعراء الريفيين كانوا يعبرون عن حاجتهم إلى الغفران» (ف. جوكوفسكي).

ولقد أعاد «موريس دي جيران»[1] في مجموعتيه «القنطور» و«فرانسيس جام»[2] تنشيط نص «فرجيل» باعتباره «منظرًا روحيًا»؛ فالقصيدة الرعوية لها بعدٌ روحي، أبرزته «دومينيك ميليه جيرار»[3]: «تحمل القصائد الرعوية في داخلها كل سحر الوثنية الأعلى». إن عنوان (فُرجات في السماء، 1906، Clairières dans le ciel)، (أناشيد الرعاة، 1908 Églogues) الذي أُعطي أيضًا لـ رعويات «فرجيل»، والعمل الشعري لـ«فرانسيس جام»، والذي أعجب به «كلوديل» و«آندريه جيد»، هو عنوان «رعوي توراتي»، ويجمع ألفة الإنسانويين مع «فرجيل»، وشعرية الرمزية، وصلات التقارب مع «روسو» وعالم الرعوية الكتابية.

يشرق عالم «جان جيونو»[4] الأدبي، ونظرته إلى التطور التقني للعالم (كان يكره جول فيرن) باستحضار اكتشافه لـلقصائد الرعوية، عشية عيد الميلاد، عندما كان يكسب رزقه بالفعل من أجل مساعدة عائلته: «أخذت «فرجيل» تحت ذراعي وذهبت إلى التلال. [...] وفي يديَّ، أمسكت بالنبي والمرشد! (تأمل مثير للإعجاب 1943، Admirable méditation)، ذو طابع سير ذاتي، ومقدمة لمختاراته من (صفحات «فرجيل» الخالدة، Pages immortelles de Virgile): «إن نص فرجيل ذاتي لدرجة أنه يتحدَّث عني فقط ولا يمكن المرء أن يرى «فرجيل» سوى من خلال شراييني وعروقي». يندرج هذا المقال القصير في «مكان» السيرة الذاتية، وهو الاكتشاف الساحق لكتاب أصبح وسيطًا (انظر

(1) موريس دي جيران (1810 ـ 1839): كاتب وشاعر فرنسي. (المترجم)

(2) فرانسيس جام شاعر فرنسي 1868 ـ 1938. (المترجم)

(3) دومينيك ميليه جيرار (1954 ـ): ناقدة أدبية وأستاذة الأدب الفرنسي في الجامعة، ومتخصصة في فقه اللغة اللاتينية وآدابها. (المترجم)

(4) جان جيونو (1895 ـ 1970): كاتب فرنسي، كتب معظم كتبه حول الريف. (المترجم)

روسو، فاليس، بروست)؛ يكشف «فيرجيل» فيه عن الشعر: «لقد تعامل مع كل أرضه، بعد أن هشَّمها في السابق بعناية في قلبه وحوَّلها إلى مسحوق ناعم ذهبي، وإلى نسغ ودخان، حتى يتمكَّن بحرية من تكوين أرض صالحة لكل الأرض».

القصيدة الرعوية

وبعيدًا عن هذا الجانب، هناك «جول رينار»[1] و«ريمون كوينو». نأخذ مجموعة «القصائد الرعوية» التي كتبها «رينار»، القطع التي جُمعت في المجلد (1905)، التي تأخذ الطريق المعاكس لأفق التوقع الفرجيلي: ندرة الرعاة، مشاهد حية من الحياة الريفية من جميع جوانبها، نثرية ودودة، تدوينات غير متناسقة، أناشيد إيامبية[2] مصبوغة بصبغة رسمية، ولكن في إطار «دراما الحديقة الصغيرة». بميلها إلى الإيجاز، تجذب القصيدة الرعوية «رينار» ولكن هنا، فإن تحوُّلَه الذهني الإبجرامي ينشط تارة نحو النثرية، وتارة نحو شعرنة الحكايات. (غابة كولو الصغيرة، Le petit bois de Coolus) قصيدةٌ تأخذ شكل النثر الفرجيلي («تعال، كولو./ ليس هنا سوى الظل والنضارة»)، لكن تكلُّف اللغة ومنعطفها الإبجرامي يفتحانها على عالم كتابه (قصص طبيعية، Histoires naturelles).

منذ «ثيوكريتس» و«فرجيل، كان أحد الثوابت التي تعمل عليها القصيدة الرعوية بالفعل» التوتُّر بين الريفية «rustictas» والحضرية «Urbanitas». يعتبر لدى «ثيوكريتيس»، «التنافر بمثابة مبدأ الفن الشعري ذاته، [....] بين الشكل (الشعر الملحمي) والمحتوى (عالم المتواضعين)، وربما قبل كل شيء بين الملحمة المصغَّرة ونموذجها المعترف به، الملحمة الهوميروسية » (سوزان سعيد). من خلال هذا التوتُّر، فإنَّ قصائدَ «ج. رينار» الرعوية المنحوتة، والنفيسة بطريقتها الخاصة هي قصائدُ نثريةٌ تستدعي التراث اليوناني لكتاب الطبائع، ولدو لابروبير، من خلال معرض صور العالم الريفي. لا يوجد أي شيء، لدى «ر. كوينو»، من suavitas (عذوبة) القصيدة الرعوية الكلاسيكية: يتم استبدال الحوريات بالجنيات. من خلال التحوُّلات المجازية، يُشار إلى «القصيدة الرعوية» بـ«الرؤى الطفولية»،

(1) جول رينار (1864 ـ 1910): مؤلف وكاتب مسرحي وروائي فرنسي. (المترجم)

(2) الأناشيد الإمبية *Amoebaean*: نوع من مسابقة الغناء التي نشأت في اليونان القديمة. في ذلك، ينشد الطرف الأول وفقًا للموضوع وبنية البيت الشعري التي يختارونها. ثم يستجيب مطربٌ ثانٍ بنفس بنية البيت ويشأن موضوع ذي صلة. يتكرَّر هذا الأمر حتى يعترف أحد الأطراف أو يمكن لطرف ثالث تحديد الفائز. (المترجم)

مع أغاني الأطفال، وعالم الأساطير. تمارس البراعة اللفظية للرعاة الفرجيليين هنا من خلال التغييرات المفاجئة. وقبل كل شيء، تقدم المدينة الأمريكية، في الوقت نفسه، سحر المغامرة و«أغاني يوم جديد».

التأمل المرآوي للقصيدة الرعوية[1]

تحيي روايات «جورج صاند»[2] الريفية، الشغوفة بالأغاني والموسيقى الريفية، تراث الشاعر الريفي. هكذا رواية (السادة قارعو الأجراس، Les Maîtres sonneurs 1853) مع الراعي، ما يشبه أورفيوس أليبري[3]؛ كما تبدأ قصة (بركة الشيطان، La Mare au diable)، بالاستماع إلى أغنية راعي القطيع، «أغنية جليلة وحزينة ينقلها التراث القديم للبلاد، ليس إلى جميع الفلاحين دون تمييز، ولكن إلى أولئك الأكثر استهلاكًا لفن إثارة ودعم حماسة الثيران في العمل». لكن القصيدة الرعوية لدى «جورج صاند» تمثل أيضًا موقفًا سياسيًا.

يترجم «بول فاليري» (القصائد الرعوية، 1942) مع مقدمة (تنويعات حول القصائد الرعوية)، وهي جزء من السيرة الذاتية الأدبية: «لقد أعادتني القصائد الرعوية إلى زمن أبياتي الشعرية الأولى. [...] لقد تأكَّدتُ من أنَّ الفكرَ مجردُ ملحقٍ بالشعر، وأن الشيء الرئيسي في العمل الشعري هو الكل، والقوة الناتجة من التأثيرات التي تتكون من جميع سمات اللغة.» غير مكترث بالخراف، فقد دخل إلى عالم «فرجيل» الديني، ولكن ليتتبع مسارات

(1) Bibliographie:

Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, 1990, éd. Francis Goyet, Le Livre de Poche.

GIONO J., 1974, Œuvres romanesques *complètes*, t. III, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

MILLET - GÉRARD D., 2000, *Le Chant initiatique. Esthétique et spiritualité de la bucolique*, éditions Ad Solem.

DE HÉRÉDIAJ. - M., 1981, *Les Trophées*, Gallimard, coll. «Poésie - Gallimard».

QUENEAUR., 1989, «Bucoliques», *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

RENARD J., 1971, «Bucoliques», *Œuvres*, «Pléiade», t. II, Gallimard.

SAÏD S., 1994, *La Littérature grecque d'Alexandre* à *Justinien*, PUF, coll. «Que sais - je?».

VALÉRY P., 1997, traduction des *Bucoliques*, et *Variations sur* «*les Bucoliques*», Gallimard, «Folio classique».

(2) أمانتين لوسيل أورور دوپان هو الاسم الأصلي لها وهي روائيه وكاتبة مسرح وشاعره فرنسية. (المترجم)

(3) نسبة إلى منطقة بيري في فرنسا الريفية وهذه إشارة لتناول جورج صاند شخصيات ريفية تنتمي لهذه المنطقة. (المترجم)

إيداعه: «لم يكن هناك شيء غير حي في ذلك الوقت؛ لا يوجد شيء غير حساس وأصم بالنسبة للفلاحين اللاتينيين، الذين يطلقون أسماءهم الحقيقية على الينابيع، والغابات، والكهوف، ويعرفون كيف يتحدثون إلى الأشياء، [...] ويعقد بينهم وبين الإنسان علاقة غموض وطقوس دينية لم يعد بإمكاننا تصورها إلا إذا فكرنا في «الشعر». ديوان (مفاتن، 1922) بمثابة صدًى مباشرٍ لـ «كارمينا» (قصائد ساحرة) رعاة «فرجيل»، حيث يمكننا أن نرى «مختبرًا للشعر الكلي» (جان بيير نيروداو[1]).

علاوة على ذلك، فإن جانبًا كاملًا من عالم «آندريه جيد» مبني على أسماء الرعاة وناقلي الغرام الرعوي المدمجين في قصصه ذات التمهيد المثلي الجنسي للسير الذاتية أو الخيالية ومقالاته.

من أجل «أليكسيس» الجميل، المسرات سيدي،
أهلك الراعي «كوردون» نفسه عبثًا.
عبثًا كان يطارد غابات الزان السميكة،
ودوت الجبال والغابات دون صدى
بشكاواه غير الفنية التي وجهَّها إلى الفراغ.
(فرجيل، القصيدة الرعوية الثانية، ترجمة ب. فاليري).

➤ COMÉDIE, ÉLÉGIE, ÉLOGE, LETTRE, ODE, ROMAN PASTORAL, ROMAN ROMANESQUE.

***

(1) جان بيير نيروداو (1940 ـ 1998): كاتب فرنسي وأستاذ الأدب اللاتيني1804ـ 1876. (المترجم)

(C)

الجوقة[1] CHŒUR

مجموعة حاضرة حول المسرح تمثِّل جماعة، وطنية، مدنية، دينية، وتتمثَّل وظيفتها في التعليق بشكلٍ دوري على الحدث، إما من خلال الحوار المنطوق مع الشخصيات، أو بشكلٍ خاص من خلال الأشكال الغنائية. لا تزال مشاركتها في العمل، رغم عدم استبعادها، مقيدة.

لتحديد أحد مكوِّنات المأساة الإغريقية هذا (الفريد خاصة بالنسبة إلينا)، سنبدأ من الفضاء المسرحي: ثمة توزيع صارم خصَّص أماكن مميَّزة للجوقة والممثِّلين، هؤلاء يكونون على خشبة المسرح، بينما أولئك عند الأوركسترا، بين خشبة المسرح والمتفرجين، في فضاء دائري (مع المذبح المخصَّص لديونيسوس)، حيث يتطوَّر تصميم الرقصات. ولكن لا تزال هناك العديد من الشكوك حول الطبيعة الدقيقة لأجزاء الجوقة: المغنَّاة، المحكية، الراقصة. نظرًا لعدم تمكُّنها من الوصول إلى المسرح، فوجودها الفيزيائي على الهامش، حيث تقوم بزجر الشخصيات، وإظهار الاستنكار والرحمة، ولكن من بعيد. بتمايزها، هل هذه الفضاءات الخاصة دون اتصال؟ يكمن أحد أشكال «توترات المأساة وغموضها»، بحسب «جان بيير فيرنان»[2]، بين الجوقة المكوَّنة من المواطنين والشخصية «التي تبدو كبطلٍ من عصر آخر»؛ مع مفارقة: لأنه يُدَّخر للجوقة الوزن المعقد الخاص بالشعر الغنائي الكورالي القديم الذي كان يحتفل بالأبطال، بينما يُدَّخر للشخصية الشعر الإيامبي ثلاثي التفاعيل الذي يمسُّ النثرَ برفق.

---

(1) *DE ROMILLY J., 1970, La Tragédie grecque, PUF.*

TARDIEU J., 1987, La Comédie du langage, Gallimard, coll. «Folio», p. 203.

VERNANT J. - P., 1977, «Tensions et ambiguïtés dans la tragédie», in Mythe et Tragédie en Grèce ancienne, Maspéro.

(2) فيرنان (1914 ـ 2007): مؤرخ وأنثروبولجي فرنسي، متخصِّص في العصر الإغريقي القديم. (المترجم)

بالنسبة إلى «أرسطو»، يجب على المرء «اعتبار الجوقة كأحد الممثلين، وجعلها جزءًا من الكل، وربطها بالصراع الدرامي، ليس بطريقة «يوربيديس»، ولكن بطريقة «سوفوكليس». ولكن مع المؤلفين الآخرين، فإن الأجزاء المغنَّاة صلتُها بالقصة المحكية ليست أكثر من ارتباطها بمأساة أخرى» (فن الشعر، الفقرة 1456 ـ البيت 26 وما يليه). سجل «أرسطو» تطورًا نحو مشهدية أكبر: أصبحت أغاني الجوقة فواصل قابلة للفصل (فن الشعر، الفقرة 1449 البيت 17).

في شعرية التراجيديا، تكون وظيفة الجوقة أيضًا مبنينة: وهي تمثل، في مأساة القرن السادس عشر، فاصلًا بين فصول المسرحية، والتي يجب أن يكون لكلٍّ منها معنى كامل؛ إنها ذروتها. كما أنها تشغل المسرح لمنح الفعل وقتًا ليحدث.

كذلك تمثل الجوقة في تراث (فن الشعر) لهوراس، المتحدث باسم المؤلف، كما في مأساة القرن السادس عشر، مما يمنحها مجالًا واسعًا: تطلب الجوقة توخِّي الحظر إزاء عواطفنا. هذه الوظيفة الغنائية في جوهرها تستند في الواقع إلى نظريات قديمة، معروفة للإنسانويين: للموسيقى قوى خفية وذات سلطان على النفوس أيضًا.

في «ما يشبه كتالوج الاحتمالات المسرحية»، يعيد «جان تارديو»[1] التعبير عن وظيفة أساسية في المأساة القديمة: «الجوقة، من خلال تكرارها الموجع للكلمات نفسها، هي موجودة لتذكير الإنسان وحده بأن الأمر ليس كذلك وجعله يدرك الضغط الذي يُمارَس عليه في جميع الأوقات من قبل العالم البشري من خلال الزمان والمكان، من خلال الأعماق البعيدة للماضي التاريخي وكذلك من خلال الحركة المباشرة، الممتدة إلى الكون بأسره» (كوميديا اللغة La comédie du langage).

يرتبط المسرح القديم، الكوميديا أو التراجيديا ارتباطًا وثيقًا في نفس العمل بالأنماط الثلاثة الرئيسية للأجناس: الدرامية، والسردية، والغنائية. هل هذا الارتباط ضروري لأية مأساة؟ إذا كان المكون الغنائي ضروريًا بالنسبة إليها، ولكن إذا اختفت الجوقة، وبالتالي في ما يسمى بالمأساة «الكلاسيكية»، فما الأشكال التي تضمن الوظيفة الغنائية؟

(1) جان تارديو (1903 ـ 1996): فنان وموسيقي وشاعر وكاتب دراما فرنسي. (المترجم)

الجوقات القديمة والحديثة choeurs antiques et modernes

الجوقة القديمة: المركز والهامش؟ le chœur antique:le centre et la marge

الفرس، الطروادیات: هذه عناوين مسرحيات تراجيدية حملت اسم الجوقة. في الأصل، كان توظيف الجوقة وتشكيلها هو الذي دشَّن العملية المؤدية إلى التمثيل أمام المدينة. جماعة تشهد الفعل، ولكن على الهامش، مكرَّسة للتعليق والاحتفال والرثاء للفعل، والبحث عن أصوله البعيدة، وربطه بقرارات الآلهة، ألا تتمكن من تغيير مسارها؟

في الجزء الطولي من المأساة، يأخذ «أرسطو» مداخلات الجوقة على أنها المعايير المبنينة الوحيدة: «المقدِّمة، بادئ ذي بدء، هي الجزء الكامل من المأساة التي تأتي قبل البارودو[1]، دخول الجوقة؛ وبعد ذلك، الحدث هو الجزء الكامل من المأساة الذي يتم إدخاله بين الأجزاء، وهو جزء لا يتجزَّأ أيضًا، والذي تغنيه الجوقة؛ أخيرًا، المَخرَج exodos، المخرج، هو أيضًا جزء لا يتجزأ من المأساة، ولا يليه أغنية للجوقة. أما بالنسبة إلى أناشيد الجوقة، فإن «البارودو» هو أول تعبير عن الجوقة بأكملها، الساتسمون، هي أنشودة، أنشودة في الساحة، للجوقة خالية من الأبيات الأنبسطية[2] anapestiques والأبيات التروشية[3]؛ الكوموس، أخيرًا، هو رثاء مشترك للجوقة والممثلين على المسرح» (الفقرة 1459 ب 19 وما يليه).

بين الساحتين، الجوقة والشخصيات، اللتين يتم تقديمهما غالبًا على أنهما منفصلتان بوضوح، تكون الحدود غير واضحة. هناك حوارات غنائية بينهما (kommoi)، وأشهرها تجمع بين قائد الجوقة، والجوقة، وإليكترا، وأوريستس في «حاملات القرابيين» لإسيخيلوس 306 قبل الميلاد وما يليها، حيث تحتفظ أنشودة الكوموس[4] kommos بقوتها الاشتقاقية («يلطم نفسه» كعلامة حداد). ويبرز، بشكل خاص، أحد أعضاء الجوقة، رئيس الجوقة، ويتحاور مع الشخصيات حول الوزن المناسب للحوار، فهو مستشار، بل ومحرض على اتخاذ القرارات التي تدفع تقدم الفعل.

---

(1) البارودو: أول أغنية تشدو بها الجوقة في التراجيديات اليونانية. (المترجم)

(2) الأنبسطية: وزن شعري تكون التفعيلة فيه مؤلفة من مقطعين قصيرين يتلوهما مقطع طويل. (المترجم)

(3) التروشية: وزن شعري تكون التفعيلة فيه من مقطعين أحدهما طويل والآخر قصير. (المترجم)

(4) أنشودة الكوموس: أغنية رثاء في مأساة أثينا تغنيها الجوقة وشخصية درامية معًا. (المترجم)

لقد انفصمت العلاقة مع الشخصيات: على المرء فقط مقارنة مسرحية إسخيليوس «السبعة ضد طيبة» و«الفينيقيون» ليوربيديس. «لم يعد الفعل يجد في الشعر الغنائي ذلك الامتداد الذي يضيء معناه» (جاكلين دي روميلي، مرجع سابق، ص 33). «لكي تتمكّن الجوقة من التوفيق بين مثل هذه الوظيفة المهمة وعدم القدرة على التصرف، يجب أن يكون حدث المأساة نفسها أقل تطورًا: عندما اكتسبت أهمية أكبر، لم تعد الجوقة تحتفظ بالدور المركزي الذي كان لها» (المرجع نفسه، ص 29).

تجارب حول الجوقة: جارنييه، راسين، موسيه، تارديو[1]

يرسل «فولتير» نسخة جديدة من كتابه «أوديب» مع هذه الملاحظة حول نسخته الأولى: «كنت ممتلئًا بقراءة القدماء؛ عملت إلى حدٍّ كبير كما لو كنت في أثينا. استشرت «السيد. داسيه» [...]؛ نصحني أن أضع جوقة في جميع المسرحيات، على طريقة الإغريقيين: كما نصحني أن أتجول في باريس مرتديًا لباس أفلاطون» (7 يناير 1730). لذلك فإن الجوقة هي السمة المميزة للمسرح القديم التي نطالب بها، ولكن دون معرفة حقائقها المسرحية.

في القرن السادس عشر، مع إحياء المأساة، احتدم النقاش حول العلاقة بين سكونية الفعل والديناميكية اللفظية. مسرحية «اليهود» لـ«روبير جارنييه».

يطرحها جارنييه (1583) كطقسٍ مهيب تؤديه مدينة، صهيون، محبوبة اللّه، ولكنها كانت وثنية وواقعة في أسر نبوخذ نصَّر. إن التاريخ المقدس، الذي ينهل منه «جارنييه» بوفرة، يضخم البعد الخارق للطبيعة. إنه أيضًا بمثابة نعي لفرنسا المعاصرة التي رزحت لمدة عشرين عامًا تحت نير الحروب الدينية. بعيدًا عن التقليد الأرسطي، لا يقوم المؤلف ببناء التقلُّبات والانعطافات التي من شأنها أن تجعلنا ننتظر انقلاب. «منذ الافتتاح، الأسوأ أكيد. [...] من جانبه، يعرف المتفرج ما يكفي عن ذلك، ما يجعله يفهم أنه لن تكون هناك تغييرات دراماتيكية. [...] المشهد السردي للأحداث المحتملة وتأثيرات المحاكاة والتحوُّلات المذهلة غير فعالة هنا» (ميشيل جانرييه[2]). في ذلك الوقت، لم تكن الشعرية في صميم صنع المأساة، كما في الأعوام 1630 ـ 1690.

(1) *FORESTIER G., 2007, Introduction à l'édition d'Esther, Gallimard, coll. «Folio théâtre».*
JEANNERET M., 2007, Préface aux Juives, Gallimard, coll. «Folio théâtre».
TARDIEU J., 1987, La Comédie du langage, Gallimard.

(2) جانرييه (1940 ـ 2019): مؤرخ أدبي ومتخصص في عصر النهضة الفرنسي. (المترجم)

بسبب الأهمية المعطاة للجوقة، يعيد اليهود الاتصال بالأصول الطقسية. وهكذا فإن الفصل الأول مقسم بدقة تامة بين العرض الذي يقدمه النبي (انظر 1 ـ 90) وغناء الجوقة (انظر 91 ـ 180)؛ وهناك ميزتان تميزانه: الشكل الغنائي، وهو مكتوب في شكل قصيدة سداسية الأبيات بمقاطع سباعية التفاعيل، والمنظور لاهوتي، وهو قطع الإنسان العهد مع اللّٰه. في الفصل الثاني، يختتم كل لوحة من اللوحات الثلاث باستخدام أوزان وصيغ مختلفة لمقاطع شعرية غنائية. لكن خلال الفصول، تتنوع أنماط حضورها اللفظي، والحوارات مع شخصية واحدة أو أكثر، وهذه الحوارات قد تكون مغنَّاة أو غير مغناة.

كانت الجوقة حينها ساحة تجريب للشعر الغنائي: فالفنون الشعرية في القرن السادس عشر تُعَظِّم في الواقع الجنس الغنائي بامتياز، ولقد أفادت قصيدة «الأود»، بنجاحاتها الغنائية الكورالية للمأساة.

وبالمثل، اقترح «راسين» مع مسرحية «إستير» العودة إلى الشكل المكتمل للمأساة، والجمع بين الدرامي والغنائي، بمناسبة «التجربة التربوية» التي أصبحت «تجربة شعرية» (ج. فوريستر)[1]: جعل من بعض موضوعات التقوى والأخلاق نوعًا من القصيدة اختلطت فيها الأغنية بالقصة، وترتبط كلها بحدث يجعل الشيء أكثر حيوية وأقل قدرة على الملل»، كما تشير المقدمة، الحريصة على «ربط الجوقة والأغنية بالحدث». إن إعادة الاتصال بالمأساة الدينية في القرن السادس عشر هو مواجهة شغف البلاط بالأوبرا، التي تمثل ببراعة غراميات أسطورية خليعة. لا يقصر «راسين» تدخلات الكورال على اختتام الفصول بطريقة غنائية؛ المشهد الثامن من الفصل الثاني، على سبيل المثال، هو «جزء متدفِّق دون غناء، وجزء مغنًّى»، حول «إليز»، التي تلعب هنا دور رئيس الجوقة، والتي يتم التعبير عنها وفق نظم شعري غنائي lyrique، ولكن دون غناء. عندما يعلن «مردخاي» نبأ إبادة اليهود المخطط لها (1، 3)، ينتقد سخافة رثاء الجوقة ويستدعيها إلى الحدث؛ لكن تكون وجهة نظره محدودة: من وجهة نظر الكتاب المقدس، فإن عمل العناية الإلهي، المخلصة للوعد، هو أمر حاسم (يتم تنشيط غنائية الكورال من خلال المزامير)، مما يضمن، بفضل الجوقة، الصلة بين الدرامي والغنائي.

في مسرحية «لا نمزح مع الحب» On ne badine pas avec amour، يُدخل «ألفريد

---

(1) ج. فوريستر (1951 ـ): أكاديمي فرنسي ومؤرخ أدبي وأخصائي في تاريخ الدراما. (المترجم)

دي موسيه» جوقة تقود الافتتاحية الفكاهية والرائعة، ثم تختفي في الفصل الأخير. إنها رمز لهذا العمل التجريبي: هل تحول الجوقة الكوميدية من خلال الحيوية الساخرة للافتتاح، كوميديا إلى مأساة؟ منذ البداية، هذه المجموعة من الفلاحين، وهي مراقب ساخر، تذكرنا بـ«أريستوفان»، بورتريهاته الذاتية المشحونة بشخصيات مجلس الشيوخ الثلاث (انظر «الكوميديا») الذين يدخلون المشهد بوظيفة عرض كوميدي؛ لكن الجوقة تدخل بحنين لزمكان الشعر الغزلي الرعوي، ولأرض مُزهرة (أسماء الزهور لها مكانة عظيمة)، ولمجتمع أبوي خارج التاريخ داخل موضع غرامي* محمي، الذي غادر منه «كاميل» و«بيرديكان» إلى المدينة. على هذه الخلفية البشعة والرثائية، تنفتح المسرحية. ولكن ربما تأتي المأساة الأخيرة أيضًا من هذه الخلفية.

«العديد من الأشياء تسلِّيني وتثير فضولي»، تسخر الجوقة أولًا (1، 3). لكنها تخرج، وكان هذا هو المشهد الأول لسخرية حلوة ومرة بين الشابين. تنشئ الجوقة هذا التناقض العنيف مع الكون الهزلي والشعر الغزلي الرعوي. هناك مفارقة مأساوية في هذا الإطراء لـ«بيرديكان»: «يوم عودتك أسعد من يوم ولادتك» (1، 4). لكن لا تمتلك الجوقة المأساوية، فِطنة أو استبصار، فقط تصرخ بشأن الضحية، «روزيت Rosette» (الاسم يشير إلى الأنشودة الرعوية): «للأسف، الفتاة المسكينة لا تعرف ما الخطر الذي تتعرَّض له وهي تستمع إلى خطبة سيد شاب وشهم» (3، 4). يميل العمل إلى المأساوية: يصاب المشاهد بالصدمة من تحول المزاح إلى حالة رعب.

يُجرِّب «جان تارديو» مع «كوميديا اللغة» La Comédie du langage، ما يشبه «المعزف القيثاري[1] المعتدل تمامًا في المسرح». تشكل عودة الجوقة نظامًا مع مكونات أخرى من المسرح اليوناني: مقدِّمة، جزء مصمَّم لرقص الجوقة، يضع متلفظ الجمل الإنسان في علاقة مع الكون. تم عرض الرغبة في إضفاء الطابع الرسمي، ولا سيما في أبجديات حياتنا: «لذا إذا كانت هذه» القصيدة المؤداة «قريبة الشبه أولًا بالمسرح، فهي تختلف عنه مع ذلك لأنه لا يوجد فيها أي «عمل درامي» حقيقي. في الواقع، لا تتكوَّن لُحمة نسيجها من أحداث، بل من موضوعات شعرية»، ومعالجتها «شكلية بحتة»، ومتحرِّرة من الفئات الدرامية (سلسلة

(1) المعزف القيثاري: آلة موسيقية مهمة منذ نحو 1500 حتى 1775، تعدُّ إحدى مراحل تطوُّر البيانو الذي حل محلها تدريجيًّا، وأعيد إحياؤها في القرن العشرين عند عرض الموسيقى المبكرة وفي بعض الأعمال الجديدة.

الأحداث، التقلبات والمنعطفات، وما إلى ذلك). تحدِّد «ملاحظة تكميلية «دور» الجوقة المتحدِّثة بنوع جديد»: «تشكيل نوع من الاحتياطي الذي يمثِّل الجمهور أو الكتلة البشرية [...]» (ص 278 ـ 279)؛ النصوص الموضوعة على فم الجوقة «لا تُقال في وقت واحد أو في انسجامٍ تام، ولا تُرتَّل بطريقة الجوقات المتحدثة المعتادة [...]» (ص 206).

➤ COMÉDIE, ÉLOGE, MAXIME, ODE, TRAGÉDIE.

***

الكوميديا[1] COMÉDIE

يُعرف العمل الدرامي بشكل عام من خلال علاقته بالمأساة. مثل الأخيرة، يتم تعريفها من خلال الفعل، الحبكة، العقبات، حل العقدة، وفقًا لأرسطو. نربط بين الصرامة والبنية المأساوية: وهذا الرابط ينطبق على الكوميديا في الآلات الكوميدية، أو «آلات الدوار» (مسرحيات فيدو)، ولكن الفانتازيا الوحيدة هي التي يمكن أن تسيطر على التسلسلات (مسرحيات بها إسكتشات)، وتقبل الكوميديا بسهولة مبدأ التراكم (انظر أدناه). صفة بعيدة كل البعد عن قلق المعقولية. القاعدة الوحيدة للفعل هي النهاية السعيدة، وهو مبدأ تم تنظيمه بداية من «أرسطو» وحتى الشرَّاح المعاصرين. سيكون هناك تراث زواجي لحل العقدة الكوميدية: يتساءل «جورج فوريستييه» عما إذا كان «الزواج لن يكون العنصر

(1) *ARISTOTE, Poétique,* 1449 a, 31 *sq. BERGSON H.,* 1962, *Le Rire, PUF.*
BRAY R., 1954, *Molière, homme de théâtre, Mer - cure de France.*
CORNEILLE, 1999, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, éd. Marc Escola, GF.*
FEYDEAU G., 2012, *Théâtre complet, éd. Henry Gidel, Classiques Garnier.*
DEGUY M., 1986, *Marivaux ou la machine matrimo - niale, Gallimard.*
DUPONT F., 1988, *Le Théâtre latin, Armand Colin, coll. «Cursus».*
FORESTIER G., 1996, *Littératures classiques n° 27, printemps, Armand Colin, p.* 244.
FREUD, 1992, Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient {1905}, Gallimard, coll. «Folio».
GILOT M., SERROY J., 1997, *La Comédie à l'âge classique, Belin.*
MARMONTE L, 2005, article «Comédie», in Éléments de *littérature, Desjonquères.*
SARTRE J. - P., 1992, Un Théâtre de situations, Galli - mard, coll. «Folio essais».
TOUCHARD P. - A., 1993, *Dionysos, Apologie pour le théâtre, suivi de L'Amateur du Théâtre ou la Règle du jeu, Seuil.*

المحدد لبنية الكوميديا بأكملها [...] ذلك لأن نهاية الكوميديا هي كقاعدة عامة يشكلها الزواج، حيث نمط الكوميديا هو «دائمًا تقريبًا» اتحاد أو تفكك (أو انفصال) أو لمّ الشمل». لذا فإن الكوميديا ستكون «آلة زوجية» (ميشيل ديجي).

أيمكن تعريفها أيضًا من خلال سجل اللغة وإيتوس* الشخصية (الشخصيات «الوضيعة»، أو على الأقل البرجوازية، بعيدًا عن نبل الشخصيات في المأساة)؟ يبرز هنا مفهومان: مفهوم «أرسطو»، مع شخصيات متواضعة أو وضيعة، وهو الوضع الأول الذي تم تبنيه طوال تاريخ الكوميديا، من «موليير» حتى يومنا هذا (أنوي، الطائش أو جان فوتييه، كابتن بادا). وتعتبر «الكوميديا تقليد لبشر بالأحرى حقيرين؛ فالابتذال لا يرتبط بأي نوع من الرذيلة بل بالسخرية التي هي جزء من القبيح (aischron). السخرية، في الواقع، هي عيب وقبح لا يسبّبان الألم ولا الضرر. وهكذا يكون القناع الكوميدي قبيحًا ومشوهًا، دون التعبير عن الألم» (فن الشعر، 1449 أ، ب 31 وما يليه). في اليونانية، صفة «الحقير» (phaulos) لها معنى أخلاقي (خسيس، حقير) واجتماعي على حدٍّ سواء. مصطلح «aischron» (قبيح) له معنى أخلاقي في الأساس، الذي يمكن أيضًا ترجمته على أنه «مخزٍ». هذا الجانب الذي يذكرنا بأنه، في تعريف الكوميديا، تتجسَّد هذه «الدناءة» بين سلسلة من الشخصيات النموذجية.

الوضع الثاني (كورني ومارمونتيل): يتبني «كورني» (فن الشعر) لـ«أرسطو» في مجتمع عصره، ويرفض كلًّا من الروح الدنيء وابتذال اللغة: «أرسطو يتحدث عن الكوميديا على أنها تقليد للناس الدنيئين والمخادعين. [...] ارتبط هذا التعريف باستخدام عصره [...]، لكنه ليس صحيحًا تمامًا بالنسبة إلى عصرنا [...]»، ويطالب بدلًا من ذلك بـ«الأسلوب الساذج الذي يرسم صورة لمحادثة الأشخاص الشرفاء». ويؤكد بذلك على أصالة أعماله الكوميدية: «لم نشهد من قبل تلك الكوميديا التي جعلت الناس يضحكون دون شخصيات مثيرة للسخرية، مثل المهرِّجين والطفيليين والقادة والأطباء، إلخ». يتبع «مارمونتيل»[1] «كورني» في هذه النقطة:

«لقد ميَّزناها عن المأساة بشكل خاطئ من خلال نوعية الشخصيات؛ ملك طيبة و«جوبيتر» نفسه شخصيات كوميدية في «أمفتريون» (عناصر الأدب).

(1) مارمونتيل: منظِّر النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

الهزلية والأسلوب المبتذل، بل والبذاءة، أم الكوميديا الأنيقة والسجل الأكثر جزالة؟ منذ البداية، تأرجحت الكوميديا في اليونان وروما، وفقًا للمؤلفين، بين أحد هذين القطبين: إن حضور الشخصيات أو العناصر الكوميدية المتعلقة بـ«الحقير» أمرٌ واضح، دون أن يكون حصريًا؛ فجانب المهزلة الذي لا يستبعد البراعة اللفظية، هو شعر حقيقي (كما لدى أريستوفانيس أو بلاوتس، ولدى موليير أو أوديبرتي).

اعتمادًا على ما إذا كانت تتجه نحو الهزل أو الهجاء الأخلاقي، ستكون الكوميديا فظة إلى حدٍّ ما: نكات «lazzi» (أو إيماءات هزلية، أحيانًا فاحشة، تجهُّمات، ألعاب مسرحية)، شخصيات «شرهة»: «أرلكان» أو المهرج، أحيانًا، لدى «ماريفو». سجل جزل، وعدم وجود ألفاظ نابية، في الثانية. لا يعني ذلك أن الكوميديا الساخرة تخلو دائمًا من السمات الهزلية (مثل موليير)، لكنها لم تعد جوهرية.

كوميديا «منتظمة»؟ أحيانًا نعتبر أن الكوميديا، الأكثر حرية، لا يجب أن تمتثِل «للقواعد» المطلوبة للمأساة («القاعدة الأساسية هي الإرضاء»، كما يذكر موليير)؛ وفي بعض الأحيان، كما يقول «ميشيل جيلو»، نعتبر أن القواعد البنائية هي نفسها لكلا النوعين، وبالتالي التطور نحو الكوميديا «منتظم». إن «أنقى صورها هي» الكوميديا العظيمة» ذات الخمسة فصول والمكتوبة شعرًا. [...] إنها تمثل جوهر كوميديا العصر الكلاسيكي». في القرن السابع عشر، كانت هناك في الواقع «قواعد المسرح»: الوحدات، بشكل عام، يحترمها «موليير» (أقل من جانب كورني)، وحدات الزمان، المكان، الحدث، في خدمة الاهتمام بالمعقولية، وهو أمر أساسي في الكوميديا العظيمة، التي تهدف إلى التهكُّم على الأخلاق. على العكس من ذلك، فإن اللياقة تعتمد على وجود أو عدم وجود عناصر هزلية (انظر أعلاه).

المبادئ المبنينة، عناصر الحبكة

البنينة الأولى، الموقف[1]: سوف يتصارع النمط الهزلي (البخيل، المنافق) مع مواقف ستؤدي إلى كشف «رذيلته» بطريقة أوضح وأكثر هزلية.

(1) في عاشق المسرح، يؤكد بيير إيمي توشار، مثل سارتر (مسرح الحالة)، على هيمنة «الوضع» في المسرح: «في الرواية، الشخصية هي التي تنسج مغامرتها. في المسرح، الوضع هو الذي يفرضه عليه [...] الوضع هو الحقيقة الدرامية بامتياز: أمام فرد واحد، ومن يستطيع أن يصدق نفسه حرًا، هناك أشياء مطروحة وأحداث، رجال آخرون، مجرد وجودهم يقيد هذه الحرية، يضعها في اللعب.

من هذا الموقف الأوّلي، يمكن للمؤلف الهزلي أن يلعب بعدة طرق: اللص المسروق، المحتال المحتال عليه، المخادع المخدوع؛ ويُعد القلب البنائي والمنهجي للموقف الأولي، أو انعكاسية المواقف، مصدرًا رائعًا للكوميديا.

البنينة الثانية: معوقات الرغبة.

المبدأ الثالث: التكرار بل والتراكم. «حيثما يوجد التكرار، [...] نشك في وجود الآلية التي تعمل وراء الكائن الحي»: هكذا يبني «هنري بيرجسون» في كتابه «الضحك» شعرية حقيقية للكوميديا، وهو الانحراف في مفهوم التكرار. مما يسميه (فّيدو) «الفودفيل المعاصر»، يرسم صيغًا لبناء العمل، «التكرار، الانعكاس، تداخل السلاسل» ـ الأولى، على سبيل المثال، وهي «مزيج من الظروف التي تعود لتتكرر كما هي في عدة مناسبات، وبالتالي تقطع مسار الحياة المتغير».

من وجهة نظر موضوعية، من أجل إدارة الحبكة، سوف يُستخدم المكر والأكاذيب والتنكر وسوء الفهم: يرتبط المكر بالكذب أولًا وقبل كل شيء. أحيانًا يكون هذا كافيًا لاستمرار الحبكة، كما هو الحال لدى «كورني» في مسرحية «الكذاب». لكنها غالبًا ما تتَّخذ شكل ارتداء الملابس التنكُّرية، وهو مصدر متكرر لسوء الفهم، وعملية أخرى مهمة في الكوميديا. يفضِّل التنكُّر أدوارًا معينة بشكل متكرِّر: معلم الموسيقى المزيف؛ الطبيب المزيف، تبادل الأدوار بين السادة والخدم[1] التنكر بارتداء ملابس الجنسين أيضًا (أحد جوانب ارتداء الملابس التنكرية لدى «موليير»: طوانيت، مريض الوهم).

إن سوء الفهم هو، أولًا وقبل كل شيء، النتيجة المرجوَّة والمتوقعة التي تم الحصول عليها نتيجة أشكال معينة من التنكر، والتي تُستغل فيها الإمكانات الكوميدية: كوميديا الضحية المخدوعة، وروح الدعابة لخطاب «رجولي» تقوم به امرأة (ماريفو، الخادمة المزيفة، La Fausse Suivante)، سحر مزعج لـ«الصداقة بين الرجال».

حضور أنماط وأدوار مشفرة

تضمن الأنماط، التي تختلف أشكالها وفقًا للعصر، وهي ثوابت تتجاوز السياقات التاريخية، الأداء السليم للآلة الكوميدية، مما يضعها في حالة معينة من عدم الواقعية. تنبثق

(1) انظر أدناه «الشعرية والأعمال».

فكرة النمط من قانون «برجسون» على النحو التالي: «لا يوجد شيء مثير للضحك بشكل جوهري إلا ما يتم إنجازه تلقائيًّا. [...] بمعنى ما، يمكن للمرء أن يقول إنَّ كل طبع هو كوميدي، بشرط أن نفهم من خلال الطبع كل ما يوجد في شخصنا، وما هو بداخلنا كآلية بمجرد تجميعها، تكون قادرة على العمل تلقائيًّا [...] الشخصية الكوميدية هي نمط».

ما أنماط الكوميديا؟

- le servus currens («العبد يركض باستمرار»): يصبح خادم الحبكة، المخادع، الذي يتحرَّك باستمرار لإنتاج حيلٍ جديدة تخدم الابن ضد الأب أو سيده ضد الآخرين.

- le miles gloriosus («الجندي المتبجِّح»)، أو «المتباهي»: شخصية سخيفة وهو جندي يدَّعي، على الرغم من جُبنه، أنه لم يعرف سوى الانتصارات التي تُعزى لجرأته، والذي ينطلق في حكي روايات لا تُصدَّق عن المخاطر التي يتعرض لها ويتغلَّب عليها. وهو موجود منذ «بلاوتوس»[1] (الجندي المتبجح، Miles gloriosus)، واستمر طوال تاريخ الكوميديا، من «كورناي» إلى «أوديبيرتي» (le capitaine de Quoat _ Quoat) أو «جان فوتييه» (القائد بادا)[2].

- الطفيلي: نمط يجوب عبر العصور منذ المجتمع الإغريقي الروماني. في الفترة الكلاسيكية، تم العثور عليه في الصالونات البرجوازية أو البارزة: على سبيل المثال، النبلاء المفلسون الذين يتردَّدون على منزل الثري للبورجوازي النبيل (دورانتي ودوريمين) ومومس «فيدو» (اعتني بنفسكِ إميلي)، التي سوف تدعم جزءًا من عائلتها بما تحصل عليه من الأثرياء البرجوازيين، أليست صورة رمزية للأنثى، بقدر ما هي نسخة أخرى من عاهرة قديمة؟

- «senes» و«juvenes»، الشيوخ والشباب أو المسنون «barbons»: إن اسم باربون الأثير بامتياز، لدى «موليير»، هو Géronte (الرجل العجوز، باللغة اليونانية)، يذكِّرنا بقوة أنه نمط، لكنه لا يعني أن «الشيوخ» هم بالفعل كبار السن من الرجال. المقابلة بنيوية ونسبية:

(1) تيتوس ماكيوس بلاوتوس أو «بلاوتوس»: كاتب مسرحي روماني قديم من الحقبة اللاتينية القديمة. تُعد أعماله الكوميدية أقدم الأعمال الكاملة التي وصلت إلينا من الأدب اللاتيني. (المترجم)

(2) انظر أدناه «الشعرية والأعمال».

إنها تعني قبل كل شيء علاقة سلطة وهيمنة أحدهما على الآخر. تم تقسيم مجموعة «كبار السن» في روما إلى فئتين: الآباء القساة، والآباء المتسامحين، والعجوز الغاضب، والعجوز المنفتح الودود. فئتان يمكنهما تمثيل المسرحيات المنظَّمة بشكلٍ متماثل حول معارضة دالة: هكذا مدرسة الأزواج، بقلم «موليير»، رسم تخطيطي مأخوذ عن «ترنتيوس»[1] (الشبح). في المسرح الحديث، يمكن للعجائز أن يلعبن بسهولة شخصية المتصابيات (السيدة بلوش، لدى موسيه في لا نمزح مع الحب،On ne badine pas avec amour)، والزوج الغيور (مثل كلوديو في نزوات ماريان،les caprices de Marianne)، المؤدِّب (بلازيو، لا نمزح مع الحب) العم المتسامح أو الأم المتسامحة (موسيه، لا ينبغي القسم على أي شيء).

يحتفظ الشباب، في الكوميديا في فرنسا، بسماتٍ قديمة: الإهمال، عدم التفكير، حب الملذَّات، سمات مأخوذة عن ترنتيوس، مثل التوبة، مرتبطة بنبل حقيقي للشخصية. وهكذا «فالنتين لدى دو موسيه»[2]:

شعرية الأعمال: تنويعات

تغيير طبيعة معوقات الرغبة

من «موليير» إلى «ماريفو»، ستتغير طبيعة المعوقات، كما يلاحظ «إم. ديجي»: «عقبة جديدة، ما بعد موليرية «تجعل» حداثة «ماريفو»، كصفة مميزة لعصر الكوميديا الأوروبية، هذه التي يرجع تاريخها إلى»: «ليس إلى خداع (تارتوف)»، ولا «الغش العام ضد قواعد التبادل الاجتماعي (دون جوان)»، ولا «الاحتياط الرجعي وغير الحكيم لأرنولف»، ولا «الشغف السيئ بالشفافية لدى ألسيست»: ولكن إلى «احترام الذات». لأن «العقبة الرئيسية، بعيدًا عن كونها [دائمًا، سنضيف] عائقًا خارجيًّا، هي جوهرية في الحب [...] بالتأكيد، تستمر العديد من الميزات في كوميديا موليير: المال، أعمال الطلاق، والضغط

(1) ولد ترنتيوس في قرطاجة سنه 185 ق.م. عاش في روما كعبد، ومن هنا كان اسمة *Afer* طبقًا للتقاليد بالنسبة إلى العبيد فقد يسمون تبعًا للبلد الذي جاءوا منه وكان مواطنًا أفريقيًّا من قرطاجنة جاء إلى روما عبدًا وسرعان ما قدَّره سيده السيناتور ترنتيوس ولذلك فقد حمل لقب سيدة، وقد ذهب إلي بلاد اليونان بعد أن كتب مسرحياته الستة الباقية. (المترجم)

(2) انظر أدناه، «الشعرية والأعمال».

المفرط للمال، والخداع في صفقات المهر، وروح الجدية عدو الكوميديا، والغطرسة، وطيش التحرُّر. [...] لكن عقدة الاستحالة التي يتعيَّن علينا حلها [...] ليست موليرية أساسًا». بالنسبة إلى البطلة، يتعلَّق الأمر بالانتقال من «رفض» (الزواج) إلى «القبول»؛ ملاحظة الخادمة ليزيت في مسرحية (لعبة الحب والمصادفة، Le Jeu de l'Amour et du Hasard): «الرفض ليس طبيعيًّا». الكوميديا تُعمق داخليًّا: «هذه هي الحداثة التي يصر عليها «ماريفو»؛ كل واحد يخفي عدو سعادته ويرفض نفسه» (م. ديجي، ص 150).

الاختلافات حسب المؤلفين

ـ الاختلافات في طبيعة الحبكة: هكذا يرفض بيكيت أي حبكة مبنينة، مسرحياته تكاد تكون ثابتة، لا يوجد أي خادم لحبكة المسرحيات حيث تبدو الشخصيات، على الرغم من لحظات التمرُّد العرضية، مستسلمة لمصيرها الذي يتَّسم الكآبة الدائمة. لكن ثمة ثوابت تبقى: الشخصيات «الحقيرة»، النكات، الحس الكوميدي المبتذل.

ـ اختلافات في النتيجة (حل العقدة): يبدو أن آلة الزواج قد نفد زخمُها مع العصر الحديث. تتجاهل الكوميديا الساخرة، كوميديا الأخلاق عمدًا هذا الجانب، غالبًا ما يكون ثانويًّا، ولكن دائمًا موجود في أعمال موليير: ونجد هجاء الطب عند جول رومان «كنوك» يصوِّر الأطباء والزبائن فقط، ويذهب بلا ارتباك من خزانة فارغة إلى خزانة ممتلئة؛ إنه يستعيد من المخطط الكلاسيكي ثوابت بنائية، ولا سيما قلب الموقف: الطبيب المعالج، والكافر الذي أصبح مؤمنًا. يرسم مارسيل بانيول في كتابه «توباز» الانتقال من السذاجة الفاضلة إلى الفساد الكلبي. النساء حاضرات ولكن لا جدال في جعلهن غير عشيقات؛ هناك مرة أخرى، فإن قلب الوضع هو المصدر الرئيسي للكوميديا: الساذج يصبح كلبيًّا، والمخادع يصير مخدوعًا.

ويا لها من نهايات مريرة، منذ الكوميديا الكلاسيكية! وهكذا تكون كوميديا «كورني»: تنتهي مسرحية (الساحة الملكية، La Place royale) بالقطيعة النهائية بين العشاق، بدخول «أنجيليك» إلى الدير، بخيبة أمل أبدية من العالم بسبب مؤامرات عشيقها؛ تنتهي مسرحية الكذاب بسوء فهمٍ مريرٍ للغاية، لأن الشخصية تخطئ في اسم الشخص الذي تحبُّه؛ لقد كذب كثيرًا حتى أن والده لا يتحمَّل أن يفتقد كلمته الأخيرة؛ يتزوَّج من لا يحب. هل هذا «انتهاك للأداء السليم للكوميديا الكلاسيكية» كما يقول جي فوريستر، هل هذه «تجربة

محدودة»؟ والتجارب كثيرة؛ يمكننا أيضًا استحضار (كاره البشر، Le Misanthrope) ورفض «كليمين» متابعة «ألسيست» بعيدًا عن العالم.

هذا هو المسار الذي سلكته الكوميديا المعاصرة. إن الدعوة إلى قلعة أنوي تضع نهاية لحلم إيزابيل، فهي لن تتخطّى الحاجز الاجتماعي الذي يفصلها عن الكونت، ولا سيما الحاجز، الذي يفصل «البروفة» المسرحية عن الواقع.

على العكس من ذلك، يمكن قراءة مسرحية (القيد، un fil à la patte)، بقلم فيدو 1894، بوصفها تأكيدًا متناقضًا لنظام الزواج. إنه مبنيٌّ على انعكاس غير متوقع تمامًا: إن مشروع زواج «بوا دانجيان»، وهو أحد الشخصيات الاجتماعية الكلبية، من ابنة بارونة، يفترض انفصاله عن مغنية صالة المقهى (الفصل الأول)؛ ويفشل في الكشف عن علاقته عندما تظهر النجمة الناشئة عند البارونة (الفصل الثاني)؛ ويتم الزواج بشكل متناقض: كشفت الفضيحة لابنة البارونة عن رجل مثل الذي كانت تحلم به (الفصل الثالث)، وأصبح الاختبار المؤهِّل هو ما يجعل البطل يصل إلى مرتبة العاشق الرومانسي الجدير بأن يكون محبوبًا: نذهب من «سيدتي، يشرفني أن أطلب مرة أخرى يد الآنسة ابنتك»، يليها عبارة «أبدًا يا سيدي!» للأسف من سيتزوجك بعد هذه الفضيحة؟ إلى: «ماذا تريد يا طفلي! إذا كنت تعتقد أن سعادتك موجودة!» (الثالث، 8).

اختلافات بصدد تنكُّر الملابس

يضاعف المؤلِّفون أوجهه؛ إنه ينتقل من تنكُّر «كوفيال» في شخصية ماموشي، في مسرحية البورجوازي النبيل، (Bourgeois gentilhomme، ومن «طوانيت» في شكل طبيب (مريض الوهم)، إلى التنكُّر المزدوج في لعبة الحب والمصادفة «ماريفو»، وتنكُّر الكونت «ألمافيفا» المزيَّف في شكل مدرِّس موسيقى في مسرحية (حلاق إشبيلية، Le Barbier de Séville). والأكثر فظاظة، أن الخدم «يتنكَّرون» في شكل نبلاء صغار، لإغواء المتحذلِقات المثيرات للسخرية. يضطلع جوبتر وميركوري، من بلاوتوس إلى أنوي، بشخصية أمفيتريون وخادمه سوزي. يمكن أن يتخذ تمويه الجنس شكلًا هزليًّا (طوانيت كطبيب متجوِّل في مسرحية موليير، مريض الوهم Le Malade imaginaire)؛ ويصبح الأمر غامضًا وشاعريًّا عند «ماريفو» (الخادمة المزيفة)، بعد شكسبير (ليلة الملوك)، عندما ترتدي بطلته ملابس رجل، عندما تنوي معرفة كل شيء عن الشخص الذي ينبغي أن تتزوجه.

يلجأ «فيدو»، الذي يستدعي مسرحية «بومارشيه» (حلاق إشبيلية)، إلى الدرس الكاذب للغناء لحل العقدة في مسرحية (القيد، Un Fil à la patte). بعد فضيحة الخطوبة الفاشلة، التقى «بوا دانجيان» رغم كل الصعاب بابنة البارونة؛ العاشق والخادم المخادِع في نفس الوقت، ليحتال على يقظة المربية، يتظاهرُ بأنَّه المدرس الذي يعلم الفتاة الغناء: يرتجلان حوارًا غراميًّا مغنًّى، من المفترض أن يُكتب على قوائم الموسيقى (الفصل الثالث، المشهد الثامن)، وهو مستعار من أوبرا جونو ميراي.

الاختلافات في الأنماط الكوميدية

الشخصية «الحقيرة» (انظر أعلاه)، الموجودة عند «بلاوتوس»، تصبح لدى «ماريفو» دنيئة ولطيفة على حدٍّ سواء من خلال ابتذالها حتى؛ فهل هاجس التنوير، هو فن تحويل المبتذل إلى شعر؟ تركز شخصية المهرج «أرلكان»، في فترتها الأولى في أعمال «ماريفو»، إلى حدٍّ ما على الكون «المبتذل»، ولاسيما في مسرحية (الحب يهذِّب أرلكان، 1720 arlequin poli par l'amour)، (مفاجأة الحب، La Surprise de l'amour 1722)، (التقلُّب المزدوج، La Double Inconstance 1723)؛ إنَّه شرِه، سكِّير: «تفضل، يا سيدي، أشربُ بشكل رائع، وآكل كذلك، أنام مثل جرذ الأرض، نخب صحتي» (مفاجأة الحب، الفصل الأول، المشهد الثاني)، هو أيضًا فاسق نوعًا ما. تنتمي ألعابه المسرحية إلى النكات: هنا يشهد تراث أداء الممثلين الإيطاليين على ديمومة الشخصية «المبتذلة» من العصور القديمة. ولكن في نفس الوقت، في مسرحية (جزيرة العبيد، L'Île des Esclaves) هو أول شخص قادر على نسيان كل الاستياء والبكاء برأفة أمام أعذار سيده. يوجِّهه الكاتب المسرحي إلى نُطق كلامه الشعري لاستحضار عودتهم السعيدة إلى أثينا.

العبدُ يركض باستمرار

«مهلًا، بأسئلتك! ألا ترى أن أنفاسي تنفد»؟ صرخ ليونيداس بهذه الكلمات: «لكن لماذا يركض هنا لاهثًا؟» (بلاوتوس، كازينا، الفصل الثاني، المشهد الثاني): تشير الفكرة المهيمنة إلى عبد يركض باستمرار. في نهاية الفصل الثاني، «يسرق» ليحوِّل نظر والد سيده، هنا هو شريك الابن ومنافسه. من سكابان «الذي يركض فوق المسرح» (خدع سكابان، الفصل الثاني، المشهد السابع، les fourberies de Scapin)، إلى طوانيت (مريض

الوهم)، فيجارو (حلاق إشبيلية، زواج فيجارو)، ومرورًا بـ«دوبوا» (الأسرار الكاذبة)، هو يصبح خادمًا للحبكة، ومخادعًا يركض وراء الحيل الجديدة التي تفيد الابن ضد الأب أو سيده ضد الآخرين. هذه هي الروح التي تتحرَّك دائمًا في سكابان، وتكشف بسهولة عن السيناريوهات: «لم أكن أعظم من ذلك، لأنني كنت أجذب الانتباه لي بالفعل بمئات الحيل الجميلة البارعة» (الفصل الأول، المشهد الثاني). إنه يحتفظ بملكة المحاكاة المحيرة من الخادم اللاتيني (الفصل الأول المشهد الثالث، الفصل الثالث المشهد الثاني). رأى «جاك كوبو» في هذه المسرحية «تعبيرًا عن المسرح النقي. في أعمال شكسبير، غالبًا ما يكون الشكل المسرحي حكاية ممسرحة. يمكن للروائي تحليل شخصيات راسين وماريفو حرفيًا. لا يوجد هنا شكل ممسرح ولا علم نفس ممكن، يوجد هنا مسرح، حركة» (حيل سكابان لموليير، سلسلة Mises en scène دار سوي، 1951).

من «بلاتيوس» إلى «فيدو»، لا يزال العبد يركض: تقدِّم مسرحية (القيد) معالجة رائعة له. يجمع الاجتماعي الكلبي «بوا دانجيان» بالفعل الشاب الذي يبحث عن وسائل لتسوية شئونه الغرامية والعبد الراكض servus curens. وبتورطه في علاقة مع مغنية الملهى غير مدرِك أنه سيخطِب ابنة بارونة، فهو نفسه لا يعرف أن النجمة الناشئة يجب أن تغنِّي في الحفل؛ بحثًا عن بعض الوسائل، يركض من غرفة إلى أخرى، ومن شخصية إلى شخصية، ومن كذِب إلى كذب لضمان السرية في هذا المجتمع الراقي.

العجائز والشباب Senes et iuvenes

يلعب موليير بطريقة أصلية على التناقض التام بين الكبار والصغار ليبتكر في مسرحية «مريض الوهم»، «توما ديافاواروس» ابن طبيب، متحذلِق وهو نفسه طبيب: عدم قدرته على الخروج من هذه الشخصية للإرضاء يجعله يصنِّفه في فئة العجائز «المزعجين»: إنه شاب عجوز بالفعل.

إن «بلازيوس» في مسرحية «لا نمزح مع الحب» لـ«موسيه» هو بالفعل عجوز senex، تم تقديمه في شكل «سيلينيوس»[1] القديم: «لقد وصلت في موسم قِطاف العنب، مثل جرَّة عتيقة»؛ يمكن قراءة الأصل الديونيسي في الإشارة إلى الجرة، كما هو الحال لموسم قطاف

(1) في الأساطير الإغريقية أو الأب بالتبني لديونسيوس ومعلمه. (المترجم)

العنب، الذي يعيد صورة موكب ديونيسوس، وخاصة سيلينيوس (رفيق ومعلم ديونيسوس والسكّير الراسخ، الذي خانه بطنه البارز)؛ ناهيك عن وجود جوقة. أيؤدي هذا التتابع إلى ألفريد جاري، وإلى زعيم الموكب الديونيسي، أوبو؟

وتعتبر شخصية فالنتين، لألفريد دو موسيه، في مسرحية (لا ينبغي أن تقسم على أي شيء) بمثابة ممثل حديث للشباب «الحساسين» الذين يعود أصلهم إلى «تيرينوس»[1]: إنه يقدِّم نفسه من خلال سمات كلبية، خائب الأمل في كل شيء، ولا سيما الإيمان بفضيلة النساء. ينوي «اختبار» العروس التي يراد أن تمنح له، سيسيل، ويبدأ في إغرائها؛ لكنها بسذاجتها وعدم خبرتها تستسلم لإغوائه. يتأثر بها، يقع في الحب بصدق، وتنفصل عنه كلبيته مثل الجلد القديم.

هذا الزوج الأساسي في الكوميديا (كبار السن/ الشباب)، نجده مفكَّكًا وأعيد استغلاله من قِبل يوجين يونسكو: بالفعل تستدعي مسرحية (الدرس، La Leçon) استقطاب العصر القديم وهي العجوز المحب والفتاة الصغيرة؛ لكنها تتفاقم بسبب استقطاب مثمرة أخرى، المعلم وتلميذه (إيلويز وأبيلار)، أو المعلم المتقشف «هيرموكرات» والفتاة «ليونيد» في مسرحية (انتصار الحب، Triomphe de l'amour) لماريفو، اللذين يفصلهما العمر والمعرفة: «الطالبة» «لها طابع فتاة مهذَّبة، حسنة التنشئة، لكنها حيوية للغاية، وجذلة، وديناميكية»؛ بينما هو «رجل عجوز صغير أبيض اللحية، يرتدي نظارة، وقلنسوة سوداء، ومعطفًا أسود طويلًا لمعلِّم في مدرسة».

فيما يتعلَّق بالتقاليد، فإن الشخصيتين، المحرومتان من أسماء العلم، تقيمان من خلال استقطابهما؛ إلا أنه قد تم تفكيكها، وإعادة ابتكارها، لأن الأستاذ سيصبح تدريجيًّا العجوز الشبق والسلطوي، بل والبغيض. هنا يكمن الجانب الابتكاري لشعريته: يستكشف المؤلف الاستقطاب التام لجعله مبدأ الحركة الدرامية نفسه، في تصعيد يؤدي إلى الوحشية؛ لكن استمرار هذه النبذة الاستهلالة الطويلة تصف أيضًا الانعكاس بدقة ـ وكان الانعكاس شكلًا إلزاميًّا في الشعرية المسرحية منذ أرسطو؛ ومع ذلك، هنا لا يوجد تطور خارجي، بل طريقة للصقل:

«سوف تبطئ [الطالبة] تدريجيًّا الإيقاع الحيوي لحركاتها، ووتيرته، [...] ستصبح

(1) شاعر كوميدي لاتيني. (المترجم)

سلبية أكثر فأكثر، حتى لا تكون أكثر من مجرد كائنٍ ناعم وخامل، وتبدو غير حية بين يدي الأستاذ»؛ هو، على العكس وفي تناسق تام، «سيصبح واثقًا من نفسه أكثر فأكثر، عصبيًا، عدوانيًّا، متسلطًا، إنه يتلاعب حتى يرضي تلميذته». في نهاية الانعكاس، يحقق العجوز ميله الاستبدادي من خلال «نقل الحيوية». إن شعرية مسرحية «الدرس»، المدرَجة في تراث ما والتي أعيد بناؤها في نفس الوقت، وتتألق صرامة المسرحية من خلال الشعرية العامة للمؤلف: يعيد «يوجين يونسكو» من خلال بناء «شخصيات غير مجازية»، صياغة الدعوة إلى المحاكاة إلى العالمية، رافضًا فكرة الحبكة باسم «المسرح التجريدي». تسعى شعرية أرسطو إلى نقاء المأساة، ويزيد يونسكو بشراسة من هذا النقاء:

مسرحية (المغنية الصلعاء، La Cantatrice chauve) وكذلك «الدرس»: تعتبر هاتان المسرحيتان من بين مسرحيات أخرى بمثابة محاولات في عملية إفراغ آلية المسرح. لقد تم تجريد أي حبكة، وأي حدث خاص من الفائدة. [...] يجب أن ننجح في تحرير التوتر الدراماتيكي دون اللجوء إلى أي حبكة حقيقية، أي شيء معين. على الرغم من ذلك، سننتهي بالكشف عن أشياء وحشية: لأن المسرح في النهاية هو كشف عن أشياء وحشية، أو حالات وحشية، دون شخصيات، أو شخصيات وحشية نحملها في داخلنا. [...]. الدراما النقية، [...] أي دون تحيز، أداة التنقيب: الوحيدة القادرة على كشف الأدلة المخفية (ملاحظات وملاحظات مضادة، ص 254 ـ 255).

من الشعرية إلى الميتاشعرية: تأمل حول الكوميدي

عدم الواقعية الكوميدية وارتباطها بالشعرية

عروض باليه حقيقية، حيث مشاهد الغضب الغرامي لدى «موليير»، كما أشار «رينيه براي»؛ هي إسكتشات وأنماط وتكرار منهجي لموقف أولي وتراكم تسلسُلي؛ إضفاء صيغة منهجية للتبادلات اللفظية stichomythie [1]، كما لدى «بيكيت»، في مسرحية (في انتظار جودو، En attendant Godot): جميع السمات التي تضع الكوميديا في شكل من أشكال غير الواقعية، وتجعل الاغتراب عن الواقع أحد شروط وجود الكوميدي، وبالتالي الكوميديا.

(1) تقنية في الدراما الشعرية تُعطى فيها تسلسلات الخطوط البديلة المفردة، أو الخطابات النصفية أو الخطية لشخصيات بديلة. تتميز عادةً بالتكرار والنقيض. نشأ هذا المصطلح في مسرح اليونان القديمة، على الرغم من أن عديد الكتاب المسرحيين قد استخدموا هذه التقنية منذ ذلك الحين. (المترجم)

يصبح الامتلاء بالحيوية أو التألق في الكلام عاملًا لا غنى عنه في إحداث تأثير الاغتراب عن الواقع المتأصِّل في هذا الجنس، حتى في الأعمال الكوميدية التي تهتم أكثر بمعقولية معينة (ماريفو، موسيه). وهي تسهم مثلها مثل عامل الإيقاع، في تكوين عالم محدد، منفصل عن احتمالات الواقع، عن مبدأ الواقع: ويتحدَّث عنوان «بومارشيه» في هذا الصدد (زواج فيجارو أو يوم مجنون)؛ ومن المفهوم أن «روسيني» استطاع أن يؤلف موسيقاه انطلاقًا من نص «حلاق إشبيلية». تندفع السمات العقلية وتتسارع لدى «ماريفو»: «حركة الروح التي يقودها القلب هي العقل، بمعنى القرن الثامن عشر، وتقال بمعنى آخر سرعة اللغة؛ يتم الجمع بين حيوية وبراعة المناجاة والحوار. إن ما يقف عائقًا بين الشعور والتعبير، ليس الفشل في الكلام (الخرس، الحُبسة أو «العجز القاتل»). [...] لا يوجد برابرة في مسرح «ماريفو»؛ لا أحد يدخل هنا إذا لم يكن يعرف كيف يتحدَّث، دائمًا، بالفرنسية» (م. ديجي، ص 147 ـ 149).

مجانية وتطور مرح: الخطبة المولعة بالسخرية وغير المتوقعة، الإسكتش، غير المُجدي في الفعل، سلوك إحدى الشخصيات التي تقلل من شأن المعقولية؛ تطوير الدور الكوميدي بما يتجاوز في بعض الأحيان ضرورات الحبكة، أو حتى عرض غير المحتمل، كل هذا لا يزال يُنسب إلى اللاواقعية الكوميدية، كما بالنسبة إلى البعض، الامتلاء بلغة جامحة وحيوية، وبوتيرة محمومة. الملاحظات التي تنطبق على «أريستوفانيس» و«بلاوتس» تنطبق كذلك على «موليير» (مسرحية السيد بورسنياك)، وجاري، وأوديبيرتي، وتارديو، وفوتييه. وهناك مسرحية لهذا الأخير، «كابتن بادا» (عنوان يشير إلى الشخصية الرئيسية، حيث اسمها له دوي طفولي ارتدادي) مؤلفة فقط من مشهد منزلي بين «بادا» وزوجته «أليس»، مشهد دون أدنى معقولية، باستمرار يبدأ من جديد، يعاد إطلاقه، بشكل هزلي دائمًا. وبسرعة كبيرة، نتساءل عما إذا كان البطلان يتشاجران حقًّا أم أنهما «يلعبان» المشهد الخاص بهما، من أجل وجودهما.

العرض العياني للمسرح في الكوميديا: تأثيرات التبئير، المسرح في المسرح، ما وراء النصية، كل الجوانب التي يمكن أن تتخذ عدة أشكال:

يمكن أن تحوي مسرحية بداخلها أخرى، تمثيل داخل التمثيل، والذي يتعامل بشكل تلميحي مع موضوع المسرحية الرئيسية أو «الإطار» (وهكذا هاملت، وبالتالي روترو،

وتراجيديته (سان جينيست الحقيقي، Le Véritable Saint _ Genest)، ومسرحية (الوهم الكوميدي، L'Illusion comique) لـ«كورني»، ومسرحية (دعوة إلى القلعة، L'Invitation au château) لأنوي. بينما يتعلق مفهوم مصطلح ما وراء النصية البسيطة بالمسرحية التي تشير، من خلال عنوانها، أو إشارة داخلية في النص، إلى عمل مسرحي سابق: هكذا مسرحية (أمفتريون 38، Amphytrion 38)، بقلم «جيرودو»، وكل من «إلكترا» أو «أنتيجون»، تشير الأولى إلى مسرحية «يوربيدس»، والثانية، إلى مسرحية «سوفوكليس».

يمكن لمسرحية أن توضع، بشكل منهجي أو غير منهجي، في عدة مشاهد، مواقف «مسرحية داخل (أو حول) المسرح»: تشمل هذه الفئة المسرحيات التي تستند فيها الحبكة إلى التنكُّر، على «تمثيل الأدوار»: هذا هو الحال بالنسبة إلى العديد من أعمال»ماريفو» (جزيرة العبيد(، و (لعبة الحب والمصادفة)، و (الخادمة المزيفة، وما إلى ذلك)؛ هذا هو الحال مع حبكة مسرحية «أمفتريون» (جيرودو، بلاتيوس) حيث يتنكر «جوبيتر» و«ميركوري» في صورة «أمفتريون» وخادمه «سوزي» حتى يتمكن الإله من إغواء «ألكمين»، المغرمة بزوجها. يمكن للقصص التي تقدَّم للمشاهدة أن تضع بطريقة ما مسرحية داخل المسرحية، وتضعها أمام أعيننا، مما يجعل المحاوِر بمثابة كاتب مسرحي مرتجل. غالبًا ما كان يستخدم «تيرنيتوس» هذا الإجراء: في مسرحية (أندريان، L'Andrienne)، يتتبع الأب الحياة السابقة لابنه، المثالية حتى يقابل الفتاة «أندريان» المعنية؛ مشهد صغير مفعم بالحيوية، يدخل فيه أصدقاء الابن، والأنشطة المتنوعة والصادقة للشاب، ويحرك المشهد الإعجاب الساذج، وبالتالي الكوميدي، للأب المخدوع. ومسرحية «العبد يركض» من نفس الكوميديا، وغالبًا ما يصبح «داف» كاتبًا مسرحيًّا متَّقد القريحة عندما يخبر الابن بما يجب أن يقوله ويفعله أمام والده (الأبيات 386 ـ 398). ترسم جاكلين، في مسرحية (الشمعدان، Le Chandelier) لـ«موسيه»، مشهدًا صغيرًا رائعًا بشكل مذهل من خلال خطبة تعرض فيها على «فورتينيو» أسباب لجوء امرأة إلى طرف ثالث منصاع لشراء أدوات زينتها.

ونجد فكرة المسرح داخل المسرح مرة أخرى، بالمعنى الواسع، عندما تمثل الشخصية نمط الكذاب: من (كاذب) «كورني» إلى (دكتور نوك) لـ«جول رومان»، وهو طبيب يقوم بعمله لإغراء الزبائن بإقناعهم بأنهم مرضى؛ كاذب أيضًا، أي متفاخر («miles gloriosus»)؛ الكذاب، «العبد المخادع»، يحاولان خداع الأب. إذا استمر الكذب طوال

فترة المسرحية (مثل «العبد يركض» الكوميديا القديمة، أو «كاذب» كورني)، فإن نوعًا من الدوار يبدأ: هل يوجد شيء في الأساس ليس كذبًا؟ أليست الحياة كلها مجرد وهم؟ ثم ترتفع اللاواقعية الخاصة بهذا الجنس الكوميدي درجة[1] واحدة أخرى.

أخيرًا، يمكن تخصيص مسرحية كاملة للتفكير في فن الدراما: هذه هي «كوميديا الممثلين». يتأمل «كورني» في مسرحية (الوهم الكوميدي) فن المسرح ويحول الشخصيات الشابة إلى ممثلين، بينما الساحر «بريدمون» هو الصورة الرمزية للمخرج أو الكاتب المسرحي. إنها المسرحيات التي يمكن أن تؤدَّى في شكل بروفة، وبالتالي تظهر صعوبة فنها. مسرحية (جيرود، ارتجال باريس، L'Impromptu de Paris)، ومسرحية (موليير، ارتجال فيرساي، L'Impromptu de Versailles)، أو أن ترد على انتقادات لمسرحية سابقة (موليير، نقد مسرحية مدرسة الزوجات، La Critique de L'École des Femmes). كان هذا بالفعل وإلى حد بعيد دور العديد من مقدمات prologues مسرحيات (تيرينتوس) (انظر أدناه). إنها بمثابة اكتشاف المحدثين، «كوميديا الممثلين». من ناحية أخرى، كما رأينا، فإن الأشكال الأخرى للمسرح داخل المسرح حاضرة جدًّا في العصور القديمة.

المقدمات وما وراء النصية: Prologues et métatextualité

كانت «المقدمة» في البداية شخصية مسرحية، Prologus: (pro _ legein) التحدُّث مقدمًا)، الشخص الذي يتحدَّث مقدمًا ويؤيد؛ الشخصية التي تأتي، في المسرحيات الكوميدية القديمة، لتعلن عن المسرحية و«تستحوذ على مودة (captatio benevolentiae) المتفرجين، وتجهيزهم للنبرة وكذلك لما سوف يسمعونه. من هذا الجانب القديم تأتي مقدمة «أنوي» لمسرحية (أنتيجون، Antigone) (إلغاء قدسية الجنس النبيل لصالح الكوميديا).

غالبًا ما يلقي مقدمة Prologus العصور القديمة «شابًّا»: من خلال كلامه المعسول، فإنه يؤدي دورًا مشابهًا لدور العبد يركض «servus curens»؛ مفوض المؤلف، يندفع على خشبة المسرح للدفاع عنه بقوة؛ في هذا، هو يحاكي بالفعل موقفًا كوميديًا. إنه جانب دفاعي حساس بشكل خاص لدى «تيرينتوس»، في جميع المقدمات. تعلن مقدمة مسرحية (معاقبة النفس، l'Heautontimoroumenos) (جلاد نفسه) بوضوح عن اللون:

---

(1) انظر أدناه، ميتافيزيقا الجنس الكوميدي.

«إنه بصفة المدافع، وليس بصفة المقدمة، أقدِّم نفسي؛ المؤلف يأخذك إلى القضاة وأنا إلى المحامي». يذهب «تيرينتوس» إلى أبعد من ذلك، ويطالب، بفمه، بالحق في كوميديا جديدة، التي يمكن أن تكسر خطَّاطات الأنماط القديمة، دون إثارة الاحتجاجات أو الصيحات: «هل لي أن أؤدي في صمت مسرحيةً ذات طابع هادئ، حيث لا يتعيَّن عليَّ دائمًا لعب دور عبد يركض، رجل عجوز غاضب، طفيلي شره، متملق وقح، تاجر رقيق شره، كل الأدوار التي تتطلب صرخات عالية وتجعلني متحفزة».

المقدمة بلا شك هي أفضل مدخل إلى شعرية «بلاوتوس»، التي يمكن أن تشكل شعارها. وفي الوقت نفسه، تقدم مثالًا على ما تَدين به شعرية المؤلف للظروف المادية المتغيِّرة للتمثيل. في الواقع، تأخذ مقدماته بعين الاعتبار حضور جمهور مضطرب إلى حد ما، غير قادر على تحمل إعداد مسرحي رتيب؛ لذلك يجب على «بلاوتوس» أن يعيد ربطها، سواء بحركة الحدث أو بالمنعطفات المتوقَّعة من جانب النماذج على المسرح.

بوصفها خطابًا مباشرًا إلى المتفرج، لا تسعى المقدِّمة في الواقع إلى خلق وهمٍ مسرحي، والذي يتم استبعاده بحزم من هذا الشكل من العرض، خاصة وأن الآلهة مسئولة بشكل متكرِّر عن قول المقدمة؛ لا يسمح «بلاوتوس» للمشاهد أن ينسى نفسه على هذا النحو: في أثناء المسرحية، يتجدد خطاب المتفرج بأشكال مختلفة.

يتوافق مخطط الكوميديا، المصطنع للغاية، مثل تصنيف الشخصيات، مع هذه المسرحة للمقدمة. وقع ابن من عائلة كريمة في غرام فتاة، التي بعد أن اختُطِفت في طفولتها، أصبحت على الرغم منها، في أغلب الأحيان، مومسًا؛ في مقابل العائق (الأب لا يستطيع أن يوافق على الزواج من هذه المخلوقة)، يساعده عبدٌ ماكر يجب أن يمنحه المال لتغطية نفقاتها أو إطلاق سراحها؛ في النهاية، يتم الكشف عن أن الفتاة حرة بالولادة، ويتم الزواج. كل شيء يخضع لضرورة المكر والغموض من أجل ابتزاز المال. إن حبكة الحب ما هي إلا ذريعة لإبراز ابتكارية العبيد، وتنويع الحيل والفخاخ: فالشاعر يولِّد المواقف من بعضها بعضًا، ويُعَقِّدها، ويُسرِّع من وتيرتها حتى اللحظة التي تنجح فيها الحيلة أو تفشل.

«الحيلة نفسها (يقدم «بلاوتوس» أكثر من خمسة وسبعين تعبيرًا ليشير إلى الخداع) ـ التي تستند إليها الحبكة الرئيسية ـ هي كوميدية؛ من يدبِّرها أو يعرفها (المشاهد) يستمد منها

شعورًا بالتفوق ولذة خاصة جدًا» (شارل جيتار، تمثيل أمفتريون، ص40، Présentation (d' Amphitryon.

تمنح المكانة المتميزة للمكر البارع جانبين لحل العقدة: إزالة عقبة الحب، وعقد سلسلة الحيل المعقدة؛ لكن «بلاوتوس» يولي أهمية أكبر لتراكم وحدات الحيلة: يمكن أن تمتد المسرحية إلى ما بعد الاعتراف النهائي، الذي لا يسهب فيه (والذي تم نزع فتيله على أي حال من خلال المقدمة)، بل يسهب في الحديث عن هزيمة المخدوعين. ستظهر المقارنة بين حبكة مسرحية (الوعاء، Aulularia) وحبكة مسرحية (البخيل، L'Avare) أن حبكة الأخيرة أكثر ثراءً، وتخلق مواقفَ مذهلة؛ من ناحية أخرى، إذا كان تضخيم السمة يمكن ملاحظته لدى «موليير»، فهل يمكن اختزاله في الصور الكاريكاتورية كما لدى «بلاوتوس»؟

الينابيع الميتاسيكولوجية للكوميديا وعلاقتها بالشعرية والتطهير الكوميدي

في رأينا، تتعلق الينابيع الميتاسيكولوجية للكوميديا بالشعرية، لأن تحليل محفزات الضحك، من خلال تعريف «برجسون»، يحثُّ على ميكنة للشخصية الحية، التي تتشكَّل «كنمط»، وعلى بنينة تعزز آليات الضحك. التكرار والتراكم (انظر أعلاه).

يقترح «هنري برجسون»، الذي قرأ «موليير» عن كثب وقام بتشريح «لابيش»، شعريةً حقيقية للكوميديا، تستند في بنائها إلى الوظيفة الاجتماعية للضحك: «ما تتطلبه الحياة والمجتمع من كلٍّ منا هو الانتباه الدائم، وهو ما يميز ملامح الوضع الحالي، وكذلك يتطلَّب مرونةً معينة للجسم والعقل، مما يضعنا في وضع يسمح لنا بالتكيف معه. [...] إن أي تصلُّب في الشخصية والعقل وحتى الجسد، سيكون بالتالي موضعَ شكٍّ من المجتمع، لأنه علامة على نشاط يعزل نفسه، وعلى انحراف عن المركز في النهاية. [...] من خلال الخوف الذي يلهمه [الضحك]، يقوم بقمع الانحرافات عن المركز، وأخيرًا يخفِّف مما تبقى من الصلابة الميكانيكية على سطح الجسد الاجتماعي» (ص. 14 ـ 15).

تذكِّرنا أطروحة «برجسون» بالصيغة اللاتينية (يصحِّح المرء الأخلاق بالضحك عليها/ السخرية منها)[1] castigat ridendo mores التي غالبًا ما يتم تطبيقها على الكوميديا

(1) *Castigat ridendo mores* عبارةٌ لاتينية تعني عمومًا «يصحح المرء العادات بالضحك عليها» أو «يصحح

(«تُصَحِّح الأخلاق بالضحك»): «إن الشخصيةَ الكوميدية هي الشخصية التي تتبع مسارها تلقائيًّا دون القلق بشأن الاتصال بالآخرين. الضحك موجود هناك لتصحيح تشتُّتها وإخراجها من حلمه»، إنه «مضايقة اجتماعية حقًّا» (ص 103). ولذا تفترض الكوميديا كشرط لإمكانية ألا تثيرنا الشخصية؛ يطرح «هـ. برجسون» سؤالًا لمنظري الشعرية: «كيف سيتصرف الشاعر كي يمنعني من التأثر؟ (ص 107). عدم الواقعية الكوميدية (انظر أعلاه) هي الوسيلة الأساسية لذلك. لقد اختارت إعداد مسرحي حديث لـ مسرحية (البخيل) أو «مدرسة الزوجات» بدلًا من ذلك طرح السؤال المعاكس، من خلال جذب العمل نحو الدراما.

هل هناك تطهُّر كوميدي؟[1]

يقترح «شارل مورون»، مستلهمًا نظريات «فرويد»، نوعين من التطهير الكوميدي في عمله، يتوافقان مع نوعين من الكوميديا: الأول، التطهير الكوميدي «المتحامل»، «العدواني»، الذي يحسم حسابه مع ممثلي السلطة والتي غالبًا ما تكون شخصية الأب (أو «الأم الرهيبة») هي رمزها؛ فالتحرر هو ما يسمح بالعودة («الارتداد») إلى «المنحرف متعدِّد الأشكال» حيث لا يزال، تحت قناع البالغ، الطفل الذي ما زلناه. إن العودة إلى المرحلة الشرَجية والذوق الفاحش، مثل العدوانية «المتحاملة» لا يملكان وجهة نظر عقلية: يتوافق الارتداد إلى «مريض الوهم»، المتلهف على «إفراغ» جسده بفعل عمليات التطهير والحقن الشرجية، لالتهام «مخيض اللبن»، مع سخط المقربين منه، والذي مثلته

العادات بالسخرية». يقترح بعض المعلقين أن العبارة تجسِّد جوهر السخرية؛ وبمعنى آخر، فإن أفضل طريقة لتغيير الأشياء هي الإشارة إلى سخافتها والضحك عليها. يُزعم أن الشاعر الفرنسي الجديد أبيه جان دي سانتول صاغ هذه العبارة. (المترجم)

(1) *BEAUMARCHAIS, 2011, Le Barbier de Séville,* éd. Jean Goldzink.

GF. BERGSON H., 1962, Le Rire, PUF.

DEGUY M., 1986, *Marivaux ou la machine matrimoniale, Gallimard.*

FORESTIER G., 1996, Le théâtre dans le théâtre, Droz.

FREUD, {1905}, 1992, Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient, Gallimard, coll. «Folio».

MAURON C., 1985, Psychocritique du genre comique, Corti.

IONESCO E., 1966, Notes et Contre notes, Gallimard, coll. «Idées».

PLAUTE, 1998, Amphytrion, éd. Charles Guittard, GF.

TRÉDÉ M., 1998, Le Rire des Anciens, Presses de l'ENS.

«طوانيت» التي تتنكَّر في زي الطبيب، الذي يقترح على «أرجان» أن «يقطع» (الذراع) أو «يفقأ» (العين) التي تؤلمه... من البخيل إلى دون جوان، بلا مبالاة يُخدع الآباء، يُسرقون، ويُسخر منهم، ناهيك عن صناديق القمامة التي تم إلقاء الآباء العجائز فيها في مسرحية (نهاية اللعبة، Fin de partie) لـ«بيكيت». لقد كان كلٌّ من «أرستوفانيس»، «بلاوتوس»، «موليير»، ممثلين لهذا التطهير الكوميدي. التطهير الكوميدي الثاني، «مرح»، «غير عدواني»، مرتبط بالمسرحيات الكوميدية الذكية والرائعة (ماريفو، بومارشيه، جيرودو)، وهو جزء من النظرية الفرويدية للنكتة (النكات وعلاقتها باللاوعي Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient): إن التلاعب بالكلمات، بتجنُّب التفكير العقلاني، والصبور من خلال انعطافاته التعليمية والمنطقية، والحريص على الإقناع، يُرضي تحفظنا القديم تجاه التضحيات التي فرضتها العقلانية؛ علاوة على ذلك، فإنه يسمح بالتطابق النرجسي مع هذا التمثيل الذي يقدره العقل البشري.

وهكذا اعتبر «مورون» الكوميديا بوصفها «فانتازيا الانتصار»، لأنها مكان قابلية الانعكاس (على عكس المأساة): مثل هذا المنهزم سيكون سعيدًا؛ وهذا التعس سيكون مبتهجًا؛ هذا الذي يقول «لا» سيقول للحب «نعم». قوانين الحياة العادية، كما في الأحلام، تلغي بعضها بعضًا.

لكن دعونا بدورنا ندعْ أساتذة الكوميديا يقولون كلمتهم في هذا الموضوع، حتى لو لم يكن «التطهير» موضوع تفكير نظري بينهم.

تعرض مقدمة مسرحية (مريض الوهم) واقع النية «التطهيرية»؛ ويبدو المصطلح أكثر ملاءمة للكوميديا «المبتذلة» منه إلى «التطهير»، الذي اتَّخذ دلالة سياقية نبيلة، بسبب ارتباطه المنهجي بالمأساة. يتم تقديم هذا التطهير هناك على أنه اكتساح منتصر، يقوم بتطهير وتنظيف المسرح من «العبوسين» «Agelasts»، الشخصيات التي تمنع أي بزوغ للفرح. سوف تهب قوى كونية (بان، فلور، الزفير) بتأثيرات «تطهرية» على الكوميديا التي تلي هذه المقدمة. وتؤكد الخواتيم الكوميدية هذا الاهتمام بـ«الكسح»: لقد مُنع «أرنولف»، و«تارتوف»، وكذلك المؤانسة وانتصار الحب؛ لقد هزموا. السيد «جوردان»، «أرجان»، إن لم يكن قد تم القضاء عليهما، على الأقل اندمجا في المجال الذي كانا يطمحان إليه، وسوف تثنيهما متعتهما الطفولية بلا شك عن الاستمرار في مضايقة الآخرين. وفي أعمال

«بومارشيه»، و«مارسلين»، ما تم «تنظيفها» كعقبة في «فيجارو»، دمجت كـ «أم».

ولدى «ماريفو»، يتم تمثيل هذا «التطهير» داخل الكوميديا نفسها، في شكل ما قد يسميه التحليل النفسي بالأحرى «التسامي»: الكوميديا هي مكان اختبار يتطلَّب تسامي الشخصية عن نرجسيتها. يبدو أيضًا أن «ماريفو» يُصر على القيمة الأخلاقية للالتزام المتبادل الذي يقدمه «الخطيان» لبعضهما بعضًا في النهاية؛ وهكذا تجاوزا «نزيف عدم الثبات، الانجراف المتعدِّد، تحلُّل الذات، النرجسية، التدلُّل، استعباد الغرور الذي يضحي بالكائن الآخر» (م. ديجي، مرجع سابق، ص 263).

أخيرًا، يمكن أيضًا اعتبار الجمع بين الطبيعة والثقافة، على الأقل في الخاتمة، في أعمال «ماريفو»، «التزامًا متبادلًا»، يحرِّر الإنسان من توتر حقيقي للغاية: «لم يتم فصل الطبيعة عن الثقافة أبدًا. أيًّا كان أيتهما تشغل المقدمة، في بداية الحبكة، إحداهما تكون خلف الأخرى، بالتناوب. سيعيد القبول «الطبيعي» إخضاع الأرامل، أو أولئك الذين، بدافع السخط، أو الكبرياء، أو التقاليد أو «الفلسفة»، أنكروا الحب ثقافيًّا [...]؛ الثقافة «ستلحق» بالمراهقين المتوحشين في «النزاع» La Dispute [...] في مكان آخر في مسرحية «ماريفو» (الاستقرار المزدوج،La Double Inconstance)، ستتزوج القرية والساحة، بعد التعزيز المتبادل» (إم. ديجوي).

➤ CHŒUR, LETTRE, MAXIME, ROMANCOMIQUE, SATIRE, TRAGÉDIE.

***

(D)

المحاورة[1] DIALOGUE

جنس أدبي يجمع بين اثنين أو أكثر من المتحاورين، في عملٍ يحاكي الخطابات وليس الأفعال، على عكس المسرح، وهو تمييزٌ تم إجراؤه في القرن السادس عشر. ولكن، كما هو الحال في المسرح، يمكن تقديم كلمات المتحاورين مباشرةً (شرطة لبداية الحوار، حذف أفعال التقديم أو الفواصل بين الجملة الاعتراضية، الإرشادات المسرحية): يتوافق هذا الجنس بعد ذلك مع أسلوب المحاكاة الذي يقابل أرسطو بينه والسرد. يمكن أن يتناوب الحوار والسرد الذي يجريه أحد المتحاورين، أحدهما كمتحدث نقي، والآخر تارة متحدث، وتارة راوٍ («أنا»، في مسرحية ابن شقيق رامو Le Neveu de Rameau، لدُوني ديدرو)؛ ومع ذلك، يعلق هذا الأخير أو يصف محيط الحوار وتأثيراته (الديكور، الإيماءات، تأمل خطاب الآخر).

يتم ضمان أدبية هذا الجنس أولًا من خلال التلفُّظ الأساسي؛ عن طريق محاكاة محادثة شفوية، لصوت «طبيعي»؛ ولكن أيضًا من خلال إعداد مسرحي (لقاء في بداية المقابلة،

---

(1) *BAKHTINE M., 1985, Esthétique de la création verbale, Gallimard.*
CICÉRON, Tusculanes; De Oratore.
GUELLOUZS., 1992, Le Dialogue, PUF.
LUCIEN, 1998, Dialogue des courtisanes, éd. Pierre Maréchaux, Arléa.
MARMONTEL, 2005, «Dialogue philosophique ou littéraire», Éléments *de littérature, Desjonquères.*
PÉRIGOT B., 2004, «Le *dialogue théorisé au XVIe siècle: émergence d'un genre entre dialectique et littérature», Loxias 4, mis en ligne mars, URL.*
PLATON, Protagoras, Phèdre.
PLUTARQUE, 2005, *Erotikos, Dialogue sur l'amour, éd. Estelle Oudot.*
GF. ROELENS M., 1972, «*Le dialogue philosophique, genre impossible ? L'opinion des siècles classiques*», *in CAIEF,* 24. *TACITE, Dialogue sur les orateurs.*

ديكور ما، على سبيل المثال)، يتضمَّن أيضًا الاختلافات الموجودة بين المتحاورين (وضعهم الاجتماعي، والعمر، وشخصية كل منهم، والطريقة التي ينظرون بها إلى أنفسهم، وما إلى ذلك). أخيرًا، البنْية عنصر لا يُستهان به في شعرية المحاورة، بمعناها العميق، وهذا ما أكده «هيجل» (علم الجمال، Esthétique) فيما يتعلّق بمسرحية ابن شقيق رامو (انظر أدناه).

لقد دشّن «أفلاطون» المحاورة وأنجزها تمامًا في أعماله، ومارسها الإغريق والرومان على نطاق واسع: (محاورات كوميدية، dialogues comiques) بقلم «لوسيان» (القرن الثاني الميلادي)، ومحاورات «شيشرون» حول الفلسفة والفصاحة. لقد استخدمت في النقاشات اللاهوتية لآباء الكنيسة، والكتابات الفلسفية للعصور الوسطى (نيقولا دو كيز[1])، وعادت إلى الظهور منتصرة في عصر النهضة (جيوردانو برونو[2])، مضطلعة بالمشاريع والمُثُل العليا للنزعة الإنسانوية (إيراسموس[3]، المحاورات، وكاستيليوني[4]، رجل البلاط). سوف يُحتفى بها في فرنسا في القرنين السابع عشر والثامن عشر (لاموت لافايير[5]، أربع محاورات تحاكي محاورات القدماء؛ فونتونيل[6]، مقابلات حول تعدُّدية العوالم).

يمكننا رسم تصنيف ثلاثي للمحاورة: محاورات يهيمن عليها الجدال والنقد (لوسيان[7]، إيكارومينيبو ICAROMÉNIPPE أو رحلة عبر السحاب؛ بوالو[8]، محاورة أبطال الرومان، 1688)، محاورات تعليمية (شيشرون، محاورات توسكولاني، لوسيان، محاورة الموتَى، أو فينيلون، محاورات حول البلاغة، كتبت نحو عام 1684)، والمحاورات

(1) فيلسوف ألماني ولاهوتي وعالم رياضيات وعلم فلك1401 ـ 1464. (المترجم)
(2) أحد مفكري عصر النهضة الإيطالي 1548 ـ 1600. (المترجم)
(3) فيلسوف هولندي وهو أحد رواد الحركة الإنسانوية في أوروبا1466 ـ 1536. (المترجم)
(4) كان بالداسار كاستيجليون كونت كاساتيكو، رجل بلاط إيطالي ودبلوماسي وجندي ومؤلف بارز من عصر النهضة1478 ـ 1529. (المترجم)
(5) كاتب ومفكر فرنسي1588 ـ 1672. (المترجم)
(6) كان برنار لو بوفير دو فونتنيل، مؤلفًا فرنسيًا وعضوًا مؤثرًا في ثلاث أكاديميات تابعة لمعهد فرنسا، وقد اشتهر بشكل خاص بمعالجته التي يسهل الوصول إليها للموضوعات العلمية خلال فترة التنوير. (المترجم)
(7) كان لوسيان ساموساتا (حوالي 125 ـ بعد 180) كاتبًا هجائيًا وخطيبًا آشوريًا اشتهر بأسلوبه المميز ولسانه الحاد، والذي سخر به كثيرًا من الخرافات والممارسات الدينية والإيمان بالخوارق. (المترجم)
(8) نيكولا بوالو 1636، 1711). هو كاتب وشاعر فرنسي وناقد في العصر الكلاسيكي. (المترجم)

الجدَلية (أفلاطون). لكن هل الحدود بينها دائمًا واضحة جدًّا؟ وهكذا، فإن (ابن شقيق رامو) لـ«ديدرو» تعتبر تناظرية وجدلية. تقدِّم المحاورة التناظرية شخصيات ذات مكانة متساوية (على المستوى الاجتماعي و/ أو الأخلاقي و/ أو الفكري)، وهم يكونون وسيظلون على خلاف حول المسألة المعنية. تقدِّم المحاورة التعليمية، الأكثر انغلاقًا، شخصيات ذات مكانة غير متكافئة: إحداها «معلم» يوزِّع المعرفة على «تلميذ» (يمكن أن يكون الأخير صديقًا من نفس العمر)، الذي يسأله وهكذا يكتسب معارف؛ التلفُّظ المزدوج هو ما يسهم في تخفيف الثقل التعليمي دون إلغائه كليًّا. أما بالنسبة للمحاورة الديالكتيكية[1]، فإنها تُدرِج على المسرح عملية إنشاء، ويقودها اثنان، إجابة على السؤال المطروح، وعلى المشكلة المطروحة. تسهم علاقة المساواة أو عدم المساواة في طمس حدود الديالكتيك: ونجد لدى أفلاطون، عملية أن سقراط هو معلم الطلاب الأصغر سنًّا، ويمارس «التوليد»[2] maïeutique فيما يتعلَّق بهم، تقارب بين المحاورة «الديالكتيكية» «والتعليمية»: يجري البحث رسميًّا اثنان من خلال لعبة الأسئلة والأجوبة؛ لكن محاورة سقراط ـ أفلاطون تقود اللعبة، وتقودها تلقائيًّا، ومن المفارقات أن توجِّه التفكير، أحيانًا، نحو أبوريا[3].

أحيانًا يكون اختيار الجنس مثيرًا للجدل في حد ذاته: في العصور القديمة، كما في عصر النهضة، كان يهدف إلى استبدال نوع بآخر يستنكره أو يُنتقده، صراحة أو ضمنيًّا. إن اختيار «أفلاطون» للمحاورة الديالكتيكية وسيلةٌ للتنديد بالعرض الذي تبعه السفسطائيون[4]؛ وهو أيضًا تنديدٌ صريح أحيانًا للمعارضة التي يقدمها «سقراط عن «محاضرة» ليسياس (فيدروس). كما إنه يُمثل أيضًا بديلًا لـلنقاش على كلا الجانبين disputatio in utramque partem (بحث يعرض على التوالي الأطروحة والنقيض). تهدف المحاورة لدى الإنسانويين في عصر النهضة، إلى نقل «منازعة» العصور الوسطى (quaestio disputata، المسألة المتنازع عليها)، الذي حاكاه «رابليه» بسخرية. كذلك كان يمثل الشكل المعتاد

(1) جدلية، هنا: ذات طابع تمهيدي، حوار مفتوح يتقدم بفضل المحاورين.

(2) مايوتيك: «فن الولادة»؛ سقراط «ولد» أرواح الحقيقة التي حملوها بداخلهم دون أن يعرفوا ذلك.

(3) أبوريا: غياب الحل.

(4) كان السفسطائيون محترفين في البلاغة والفلسفة، وماهرين في فن جعل أطروحة واحدة تنتصر بالتناوب ونقيضها.

لعرض النظريات في جميع المجالات، تمرينًا أكاديميًّا: كان يتعامل الطلاب مع المسائل بوصفها أطروحة طرحها أحدهم، ودحَضها الآخر، وقام المعلم بالتوليف بينهما. سوف تجادل الإنسانوية، من خلال المحاورة، ضد المنازعة.

وهكذا فإن تاسُّو[1] (القرن السادس عشر)، الشاعر العبقري الذي كتب ملحمة «تحرير أورشليم»، الذي يتأمل المحاورة (خطاب حول فن المحاورة)، يصر على جانبها الديالكتيكي: بعيدًا عن النقاش على كلا الجانبين، فالمحاورة، للمضي قدمًا، يجب أن تنظر في كل اقتراحٍ، سواء كان مقبولًا أو مرفوضًا من خلال المتحاور. وبنفس الروح، يمكننا أن نرى في حضورها كليِّ الوجود في القرن الثامن عشر (بين 1700 و1789، تم نشر 250 محاورة) تفضيلًا منحه عصر الأنوار لشكل ديالكتيكي يتناقض مع «الخطاب» الأكاديمي؛ ولا يسمح الجنس بنقلٍ جذاب لِلأفكار فحسب، مع انتشار أوسع، ولكن أيضًا بإسناد مكانة متساوية للمتحدِّثين غير المتكافئين اجتماعيًّا (وبالتالي فإن هذا «الهامشي» الذي هو ابن الشقيق لدى «ديدرو»، سيكشفُ عن نفسه، من خلال ملاحظاته التخريبية، وهو أكثر تألقًا من الفيلسوف، البرجوازي الأنيق). ثمة جوانب تشير إلى وجود صلة بين المحاورة وهذا السياق التاريخي: يشير التطور الكامل لهذا الجنس في القرنين السادس عشر والثامن عشر، إلا أنه يفضل «عصر النهضة» على «عصر الأنوار».

يشير مصطلح «المحاورة» بالضرورة إلى تأملات «ميخائيل باختين» حول «الحوارية»: وتدعونا هذه التأملات إلى طرحه فيما يتعلق بتنفيذ التحاور داخل جنس «المحاورة». بالنسبة إلى «باختين»، يجب فهم أي ملفوظ على أنه تبادل مزدوج: «لا يمكن للذات أن توجد بمفردها؛ وينبع تشكيل الهوية الشخصية من العلاقات بين المتحاورين» (جماليات الإبداع الشفاهي، Esthétique de la création verbale) ويستمد الملفوظ وجوده من هذه الفجوة بيني وبين الآخرين، وينشأ المعنى حصريًّا من العلاقات الحوارية:

«لا يتحقَّق المعنى بمفرده تمامًا، إنه ينطلق من معنيين يلتقيان ويدخلان في اتصال. لا يوجد «معنى في حد ذاته» (المرجع السابق.). تخبر هذه الرؤية بتصوُّره عن العمل الأدبي: «أليس كل كاتب دائمًا كاتبًا مسرحيًّا، طالما أنه يوزِّع كلَّ الخطابات على أصوات أجنبية، بما

(1) توركواتو تاسُّو: كاتب وشاعر إيطالي. أهم أعماله وأشهرها ملحمة «تحرير أورشليم»، يصف فيها المواجهات بين النصارى والمسلمين في نهاية الحملة الصليبية الأولى، أثناء حصار القدس. (المترجم)

في ذلك صورة المؤلف؟ [...] ربما يكون أيُّ خطاب أحاديُّ الصوتِ ساذجًا وغيرَ مناسب للإبداع الأصيل» (جماليات ونظرية الرواية، Esthétique et théorie du roman) لذلك، قد تبدو المحاورة كجنسٍ أدبي رمزًا للعمل الأدبي (انظر أدناه، «الحوارية الباختينية»).

ما هو «جنس» المجاورة؟ حوارات، مقابلات، محادثات، حلقات نقاشية: يثير تعددُ التسميات التساؤلَ حول تعريفها. يؤكد البعض على التوترات الداخلية لهذا الجنس: إنه خيالي، لكنه يتعامل مع مشكلات فلسفية أو سياسية حقيقية، ويهدف إلى لمس القارئ؛ وهكذا «يطرح موريس رولينز» مسألة «الحوار الفلسفي، بوصفه نوعًا مستحيلًا». كنوع أدبي في حدِّ ذاته، نلاحظ شبه غياب له في القرن التاسع عشر: «إن «أدب الذات» الذي يتولَّى زمام الأمور، لا يمكن أن يجد طريقة للازدهار من خلال شكل يتميز في نفس الوقت بالعقلية وبمؤانسة لا جدال فيها» (سوزان جيلوز). حدث له المحو نفسه في القرنين العشرين والواحد والعشرين، باستثناء «فاليري»، وعاد بشكل ملحوظ هذا النوع إلى المسرح (مكانه «الطبيعي»؟)، مع «جان كلود بريسفيل» (مقابلة بين السيد «ديكارت» والسيد «باسكال الشاب»، 1986، أو «العشاء»، حوار بين فوشيه وتاليران، 1989). تركت المحاورة الأدب من أجل «مقابلات» إذاعية: يسأل «جيم أمروش» «كلوديل» وسيتم نشر هذه «المقابلات» (مذكرات مرتجلة)، يجعل «ماثيو جالي» «مارجريت يورسينار» تتحدَّث (عيون مفتوحة). وتعقد إذاعة «France ـ Culture» المقابلة: وتشهد برامج مثل «For interior» و«Hors champ» و«Affinités électives» على حياة هذا «الجنس» الشفهي والنقدي اليوم.

تأملات حول المحاورات

أنواع المحاورات الثلاثة

المحاورة الديالكتيكية

تتميز (محاورة حول الحب، Dialogue sur l'Amour) لـ«بلوتارك» «بثراء إرثها الثقافي، وبراعة شكلها، وكذلك بأصالة الطريقة التي ينتهج بها نهج التراث الأفلاطوني» (إستيل أودو)[1]. ولقد طرح فيها فكرًا حقيقيًّا: اعتمد «ميشيل فوكو» على هذه المحاورة

(1) إستيل أودو (1962 ـ): باحثة فرنسية متخصصة في الدراسات الهيلينية. (المترجم)

لتعريف ما أطلق عليه «الإيروتيكي الجديد» في كتابه «تاريخ الجنسانية» (الجزء الثالث). وأكد مختلف المتحدثين ورواة الخطابات المروية الحيويةَ «الديالكتكية» للمحاورة.

داخل نفس النمط الديالكتيكي، النموذج السقراطي لابن شقيق رامو: يذكِّرنا تقليد الشفاهية في القرن الثامن عشر بأن المحادثات كانت هي الشكل المعتاد لنقاش الأفكار؛ وأماكنها الصالونات والمقاهٍ (في المقهى تجري المحاورة بيني وابن شقيقي): وهكذا يتميَّز هذا النوع بالتواصل الاجتماعي والشفهية، والرغبة في الإرضاء، حتى في الموضوعات الأكثر جدية. علاوة على ذلك، فإن «ديدرو» مفتون بنموذج التوليد السقراطي وكذلك بنماذج القرن السابع عشر الحديثة، حيث تزدهر المحاورة (الرسائل الريفية لباسكال ـ انظر «رسالة» ـ محادثات حول تعدُّدية عوالم فونتونيل).

من هو «سُقراط» في مسرحية «ابن شقيق رامو»؟ تولد شخصية الفيلسوف («أنا»)، بمعنى ما، تلد ابن شقيق مفارقاته الكلية، تدفعه إلى الذهاب لأبعد حد ممكن بملاحظاته، للنظر في المخاطر (حول تعليم الأطفال، يشير «أنا» إلى أنه إذا، تم اختراق مبادئه)، فابن شقيقه وضعها موضع التنفيذ..: هذه إشارة إلى احتمال قتل الأب). توجد قيمة محفِّزة لإنصاته، ولاهتمامه. لكن الهامشي («أحد هذه النسخ الأصلية») هو «ذرَّة خميرة تختمر وتعيد لكلِّ فرد جزءًا من فردانيته الطبيعية. إنه يهتز، يهيج»: ينزع ابن الشقيق أحشاء النفاق البرجوازي، ويمارس عملية قيصرية قاسية يعرِّي من خلالها الغابة الاجتماعية؛ ليس بواسطة المفارقة السقراطية الخفية، ولكن بواسطة فظاظة الكلبيين[1]. أليس سقراط الحقيقي هو شكل المحاورة ذاته؟ الفرضية تعطي «ديدرو» ما يستحقه: القادر على أن يعرض على المسرح ما يتعلق بداخله من امتثالية وعاطفية ما للعمل من خلال الأعمال الدرامية البرجوازية («أنا»)، كما «الحلم» البارع (حلم دالمبير)، الذي أنتج من خلال ابن الشقيق تحليلات فتنت «جوته» و«هيجل» و«ماركس»: «كل شيء موجود هناك، كل شيء مرتبط بسلسلة غير مرئية لكنها حقيقية، [...] سلسلة فولاذية يخفيها إكليل عن أعيننا» (جوته). وتذكرنا الأبوريا الأخيرة، السقراطية للغاية («يضحك كثيرًا من يضحك أخيرًا») أن ابن الشقيق هذا، «نفسه»، لم يقع في «التجريد أو الاستنفاد» (جان فابر).

---

(1) الكلبيون: «الكلاب» اشتقاقيًّا، لأنهم «نبحوا» ضد أي شكل من أشكال الانصياع أو النفاق أو الاغتراب (وتصرَّفوا دون خجل)، معلنين في المربعات ما يحاول الجميع إخفاءه (انظر «هجاء»).

مفاجآت المحاورة الديالكتيكية: فاليري أو يوباليونس أو المهندس المعماري

إن المحاورة التي صُنعت من أجل مناقشة الأفكار، استجابت لنزعة «فاليري» العقلية، وانعدام ثقته في الحساسية، وميله إلى المفارقة: إنها «أكثر الأشكال مرونة» كما يقول (تنويعات، «ترنيمات روحية» Variété, Cantiques spirituels). ينهل «يوباليونس» من المحاورات القديمة: تلك التي تحدث في العالم السفلي (إنها محاورة ظلال سقراط وفيدروس)، ولا تزال «محاورة الموتى». مع «سقراط» و«فيدروس»، تتم الإشادة بالمحاورة الأفلاطونية، من خلال دقتها وسخريتها. يواجه فيها سقراط تلميذًا متأثرًا جدًّا باكتشاف كائن استثنائي يدعم، كما لدى «فيدروس»، الأفكارَ التي تختلف عن أفكار أفلاطون. كما هو الحال في محاورة «فيدروس» حيث يُتلى خطاب السفسطائي «ليسياس»، يسرد هنا «فيدروس» خطابات «يوباليونس» حول الإبداع المعماري. ولكن هناك مفاجأة في انتظارنا، لأن «سقراط» يبدو مضطربًا حقًّا عندما يقول «فيدروس»: «لم أعد أفصل فكرة المعبد عن فكرة بنائه». فكرة تحطيم المعتقدات التقليدية بالنسبة إلى أفلاطوني، ينوي العودة إلى الأفكار النقيَّة. إن مقاومة سقراط («لا أعرف كيف أربط الحالات العليا للروح بحضور جسد أو شيء ما يثيرها») تدوِّي وكأنها اعتراف بارتباكه. ألا يعني إجراء محاورة ديالكتيكية في العالم السفلي، أن الموت لا يحسِم شيئًا، وأنه ليس هناك مكان نجد أنفسنا فيه أمام أفكار نقية؟ أم أنه من الضروري انتظار موت الكائنات الحية حتى يصبح التلميذ مساويًا للمعلم؟ تتطلَّب القراءة هنا معرفة النص السابق ـ مما يجعل من الممكن أيضًا قياس إلى أي مدى يكون هذا النص «فاليريًّا».

المحاورة المهيمن عليها التعليمية: فينليون

أعاد «فينيلون» كتابة (محاورات الموتى، Dialogues des morts) لـ«لوسيان» في كتابه (محاورات الموتى) الذي ألفه لتعليم الأمير (1692 ـ 1695). هذا لعرضٍ وظيفتها التعليمية: العمل مخصص للتربية الأخلاقية والسياسية لحفيد لويس الرابع عشر؛ على غرار ما قام به «لوسيان»، يُوضَع الأبطال الأسطوريون على المحك، ولكن هنا يظهر «شارل كينت»، و«فرانسوا الأول» و«مازاران» و«ريشيليو». وكما هو الحال مع لوسيان، «تُرى الحياة من خلال الموت» (جاك لو برون) بحكمتها الزائفة وعظمتها الخادعة. لكن «فينيلون» يُعمِّق في كتابه أيضًا قضية أخرى: نرى الشباب الذين خانوا المواهب التي

مُنحوها، بسبب نقص التعليم الحقيقي. وفوق كل شيء، يفتح الموت أعين الشخصيات على هشاشة العالم البشري الذي تُرك لنفسه. دون نعمةٍ إلهية، يعتبر العالم حلم.

الحوار المهيمن عليه الهجائية والنقد

من «كلوديل» و«ديدرو» إلى «لوسيان»

كان «بول كلوديل» مغرمًا جدًّا بالمُزَح؛ محاوراته الأربعة (حوارات في لوار وشير، Conversations dans le Loir _ et _ Cher ،1935) تشبه «نزهة محفوفة بمخاطر المقترحات»، «محادثة غير متوقعة ومفككة»: يناقش أربعة رجال وامرأتان مسائل العدالة في المجتمع، والتمدين، والفن، والدين، و«الموضوع الفريد» هو «فن أن يعيش البشر معًا». تتماشى هذه المحاورات مع استهتار «لوسيان»، دون أن تكون هجائية بشكل حصري.

يُعد «لوسيان» مؤلف رئيسي في الانتقال المدرسي لليونان القديمة من خلال محاوراته العديدة. ولقد مارس «إيراسموس» ذلك كثيرًا، حيث وجد «الكثير من السحر في طريقة حديثه، الكثير من السعادة في ابتكاره، الكثير من الرشاقة في مُزحه، الكثير من المرارة في هجماته». وفيها يكون الفيلسوف الكلبي «مينيبوس»، مؤلف كتاب (الهجاء المينيبي[1] المفقود، Satire ménippée perdue)، مفوض المؤلف داخل الفضاء (إيكارومينيبوس، أو مينيبوس يعيد تحرير رحلة إيكاروس) وكذلك داخل الجحيم (مينيبوس). يفضح الكلبي أقنعة الفلاسفة، هؤلاء الدجالين، ويرفض فكرة، «الجانب الحقير، المهرج، غير المؤكَّد عن الأشياء البشرية» باسم التفسُّخ، شرط السعادة.

يعود «مينيبوس» إلى محاورات الموتى التي تجمع «سقراط»، «هيرميس»، «الإسكندر»، «أخيل»، «بلوتون»، «هانيبال»، إلخ: نصوص قصيرة تتعلّق بشعرية الإبيجرام* التي يؤذي سقوطها الضحية. من خلال الأشكال البلاغية المنتجة (كري*[2] chrie، إيتوبي*[3] éthopée)، غرس «لوسيان» أسنانه في الغرور البشري.

لقد أعرب مناصرو التنوير، هؤلاء الذين تشكّلوا في دار نشر «الآداب الجميلة»، عن

(1) بالنسبة على «الهجاء المينيبي» انظر «الرواية الكوميدية»، العدد رقم 1 ص1.
(2) شروح أو تعليقات على قول مأثور أو مثل. (المترجم)
(3) شكل بلاغي يتعلق أخلاق وطباع الأشخاص. (المترجم)

تقديرهم لابتكارية «لوسيان» الوقِحة في الحوار المهيمن عليه الهجاء والنقد. يدفع «ديدرو» بعيدًا المرونةَ المنسوبة إلى هذا الجنس الأدبي، مما يوهم بارتعاش الكلام الحي. وهكذا في (ملحق رحلة بوجانفيل، Supplément au voyage de Bougainville 1772)، التي يتقابل فيها أوروبي وتاهيتي، لم تكن المحاورة أبدًا متشدِّدة تعليميًّا. لقد تم ترسيخ ذلك في المحاورة الأولى بين اثنين من قرَّاء قصة بوجانفيل، اللذين تساءلا عن الرأي القائل بأن الأعراف التاهيتية يمكن ربطها بالأعراف الجنسية للأوروبيين؛ حتى أن الطبقتين تتشابكان. وهكذا يحتلُّ الأدب مكانه: يمارس «ديدرو» بسعادة «الإيتوبي» ethopée، وأضفى الفردانية على كل متحدِّث، غير القابلة للاختزال في وظيفة حامل راية الأطروحة، ولا تجعل ابتكارية الجهاز السردي التاهيتي نموذجًا، ولكنها تسمح للجميع باختبار منطقهم من خلال طريقتهم في الربط بين الجنسانية والأخلاق والمجتمع.

حالة الأعمال الكوميدية «الميتا نصية»: موليير، جيرودو

ثمة «أطروحة[1] قدَّمتها في شكل محاورة» (موليير، مقدمة لمسرحية مدرسة الزوجات): إنها تؤكد أن هذه «المحاورة»، في (نقد مدرسة الزوجات، La Critique de l'École des Femmes)، هي شكل من أشكال نقاش الأفكار. لكن «الأطروحة» والجانب «الميتامسرحي» يتم تناولهما من خلال شكل كوميدي حقيقي، ويؤكده إيجاز المسرحية في فصل واحد حيث تكون المسرحة وكذلك تطور النقاش حساسين. يتم تمثيل القضية التقليدية للمسرح (الاستيلاء على السلطة بالكلمة) بشكل ممتع: أنثوي أولًا، يتولَّى الرجالُ النقاش، وتصبح النساء مجرد متفرِّجات يوافقن على هذا الرأي أو ذاك. يعزف تهكم المنتقدين على أنماط موليرية: المتحذلِق، في هجومه على مسرحية ليست مكتوبة «وفقًا للقواعد»؛ الماركيز الصغير والمتحذلقة، حيث من المفترض أن كلمة بذيئة تكاد تجعلك تشعر بالإغماء. من مشهد إلى آخر، نشهد ارتفاعًا تدريجيًّا في الكوميديا لدرجة أن المنتقدين يشعرون بتكذيبهم (ينتقل الماركيز الصغير من الغياب التام للحجج إلى المحاكاة الصوتية الخالصة ـ «لا لا لا لا لا لا...).

بدوره سوف يختار «جان جيرودو» هذا النموذج في (ارتجالية باريس، 1937،

(1) الأطروحة: معالجة علمية.

L'Impromptu de Paris)، وهو عنوان يلمح إلى مسرحية موليير (ارتجالية فرساي، L'Impromptu deVersailles).

الخيار المأساوي للمحاورة في السيرة الذاتية[1]:

محاورات. روسو يحكم على جان جاك

من أين يأتي هذا الخيار الغريب للمحاورة في البورتريه الذاتي؟ من وجهة نظر «روسو»، من الفشل في كتابة السيرة الذاتية في الاعترافات: إنه ردٌّ على الصمت الكئيب والعدائي الذي استقبلت به القراءة الشفوية للاعترافات Confessions التي كتبها «جان جاك»، مفادها أنه يجب أن يبدأ مشروع السيرة الذاتية مرة أخرى («الصمت عميق، كلي»، «هذا الصمت المخيف والمريع للغاية»، «حول موضوع شكل هذه الكتابة»، وهو المحاورات). من أجل التعرُّف على دماثة خلق «جان جاك»، ثمة شكل جديد لا مفر منه، المحاورة: الشكل الذي أُدين به الشخص الذي اختاره، في الاعترافات، تشهد شفافية الكتابة الخطية، مرونة الرجوع إلى الماضي أو التوقعات على وجود السيرة الذاتية في كتاباته. هذه الكتابة، التي حاولت «الكشف عن الحقيقة مباشرة»، تفسح المجال للأصوات التي ستحاول «الوصول

---

(1) *BAKHTINE M.*, 1978, *Esthétique et théorie du roman, Gallimard.*

COMPAGNON A., 1997, «Notes *sur le dialogue en littérature», in Le Dialogique: colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires, et cognitives du dialogue, Peter Lang.*

CLAUDEL P, 1935, *Conversations dans le Loir - et - Cher Gallimard*; 1954, *Mémoires improvisés, recueillis par Jean Amrouche, Gallimard.*

FABRE J., 1963, «*Introduction*» *au Neveu de Rameau, Droz.*

FOUCAULT M., 1962, «*Introduction*» à *Rousseau juge de Jean - Jacques. Dialogues, Armand Colin, coll. «Bibliothèque de Cluny».*

FÉNELON, «*Dialogues des morts*», *in Œuvres, I, éd. Jacques le Brun, Gallimard, in* «*Bibliothèque de la Pléiade*».

MOLIÈRE, 2011, *L'École des Femmes, La Critique de l'École des femmes, éd. Bénédicte Louvat - Molozay, GF.*

LUCIEN, 2011, Voyages extraordinaires, éd. Anne - Marie Ozanam, Les Belles Lettres, coll. «Classiques en poche».

STAROBINSKI J., 1971, La Transparence et l'obstacle, Gallimard, coll. «*Tel*».

VALÉRY P., 1960, «*Eupalinos ou l'architecte*», *Œuvres Complètes, II, Gallimard,* «*Bibliothèque de la Pléiade*».

بشكل غير مباشر إلى رجال من عصر آخر» (ستاروبنسكي، ص 269): «حتى الآن لا يمكن الوصول إلى هذه الشخصية التي جعل حضورها المباشر لغة الاعترافات ممكنة» (ميشيل فوكو).

يستجيب توزيع الأصوات في هذه المحاورات بشكل مثير للشفقة لعدم وجود جمهور منتبه ومنفتح. يجب أن نتغلَّب على «جدار الظلام الثلاثي» هذا، وهو تعبير يفسِّر التوزيع الثلاثي في ثلاث محاورات، كما في ثلاث شخصيات: «روسو» يتحدَّث عن «جان جاك»، ويتحدَّث عنه مع «الفرنسي». ومن هنا فإن «الازدواجية الانعكاسية» ملحوظة (ستاروبنسكي) في غرابة العنوان. «كان عليّ بالضرورة أن أقول بأي عين، إذا كنت شخصًا آخر، كنت سأرى رجلًا مثل الذي أكونه» (المرجع نفسه). يقتنع «الفرنسي» من خلال المكيدة بأن «جان جاك» «وحش». لا يمثل «روسو» نفسه، بل يمثل سمِيَّه الذي يعرف، بدرايته بأعمال «روسو»، أن مؤلفها لا يمكن أن يكون وحشًا، لأنها تنضح بالفضيلة. أما «جان جاك» فهو غائب لأن معاصريه «يغيِّبونه» عن مجتمعهم. ومن المأمول في الأفق الاعتراف به، على الأرجح، بعد وفاته.

المحاورة هنا هي الشكل الذي يتخذه الاغتراب (حرفيًا: بارانويا روسو) والمجازي («أنا آخر»، آخر خلاف ما يراه الآخرون، الذي يجب على «روسو» أن يكرِّس نفسه للدفاع عنه). ثمة شكل مأساوي هنا، مختلف تمامًا عن لعب «ديدرو» اللامع مع وجهيّ شخصيته. يقدم «ميشيل فوكو» وصفًا بارعًا لهذا المأساوي: «إنها لغة يجب بالضرورة أن تمرَّ عبر الآخرين لمخاطبتهم، لأننا إذا تحدثنا إليهم دون إجبارهم[1] على الكلام، فإنهم يُسكتون ما نقوله من خلال التزامهم الصمت. يجب أن يتحدَّثوا، إذا كنت أريد أن أجعل صوتي مسموعًا، وأجعلهم يفهمون، بلغتي، أنه يجب عليهم في النهاية التوقُّف عن الصمت» (مقدمة المحاورات، Introduction aux Dialogues).

➤ AUTOBIOGRAPHIE; AUTOPORTRAIT; COMÉDIE; ÉLOGE; LETTRE; SATIRE; TRAGÉDIE.

***

(1) نحن من نؤكد: من خلال هذا المصطلح المختار بسعادة يمكننا أن نرى كيف تم إغلاق هذه «الحوارات» بشكل مأساوي.

(E)

الرثاء، الرثائي[1] ÉLÉGIE, ÉLÉGIAQUE

الرثاء ÉLÉGIE

«يعود أصل الرثاء، في اليونان وروما، إلى الإبيجراف والإبيجرام*: ستحتفظ دائمًا بهذا الاستدعاء لأصولها. الإبيجراف: ما ينقشه المرء على (شواهد القبور). الإبيجرام (نفس المعنى، يتم استبدال «graphie شكل الكتابة» هنا بـ«gramme كتابة»، أو بحرف أبجدي)، وهو في الأصل جنس جنائزي صغير أيضًا ـ وبعد ذلك ساخر وهجائي فقط (بيير جريمال[2]). إن أصل كلمة «مرثية» من الفعل اليوناني elegein، «يئن، ينتحب لفقد» ـ وهو يشير إلى كلٍّ من نبرته ومحتواه: القصيدة الرثائية هي أنين لفقد. إذن هي الجنس الذي بقدر ما يتميز بموضوعه يتميز بنبرته؛ قصيدة أنين بصدد مواضيع مختلفة:

فكرة «الموضع»، ubi sunt؟ ـ أين هم؟ ـ تناولها «فيلون» بشكل خاص: «أين «فلورا»، «رومين» الجميلة؟»، («بالاد سيدات الأيام الماضية»، مجموعة العهد)؛ المنفى، الحب الضائع أو المعرَّض للخطر، الحداد، في مقابل الأنين، الحلم الريفي الغزلي، القصيدة الرعوية، يعثر فيها على موضع، موضع اغتنام الفرصة («carpe diem»)، والذي يمنح جانبها الأبيقوري إلى مرثية العصور القديمة.

يظل المعنى الثاني للإبيجرام (النقطة الساخرة) حساسًا في المرثية: يمكن أن يكون النواح عدوانيًّا، ساخرًا؛ كما في بعض القصائد التي يُظهر فيها «أوفيد» في المنفى مرارته تجاه خيانة بعض الأشخاص، أو بعض القصائد الإبيجرامية لـ«دو بيلاي» (الحسرات)؛

(1) GRIMAL , 1978,.P *Le Lyrisme à Rome*, PUF.

MARMONTEL, 2005 Éléments de littérature, Desjonquères.

(2) بيير جريمال (1912 ـ 1996): مؤرخ فرنسي ومتخصص في الدراسات اللاتينية. (المترجم)

كذلك نجد اللهجة الساخرة، والإبيجرامية لدى «تيوفيل دوفو»، أو لدى «بودلير» (أزهار الشر، قصائد نثرية صغيرة).

مثل نماذجه الإغريقية، يتميَّز الرثاء الروماني شعريًّا أولًا بالوزن الشعري المختار: «الدوبيت الرثائي، مجموعة من بيتين شعريين مختلفي الوزن، بشكل عام يشكلان كلًّا، دلاليًّا ونحويًّا» (بيير جريمال). يتألف من نوعين من الأبيات، الوزن السداسي (الشعر الملحمي) والخماسي، وهو أقصر (خمس تفعيلات فقط). يعطي البيت الأول زخمًا مما يدفع الثاني إلى التراخي: وبالتالي، فإن الدوبيت، من خلال وزنه وتحليقه وتراخيه، يتم إحباط انطلاقه دائمًا؛ إنه يفضل كسرًا حزينًا أو ساخرًا، ويرفض الفصاحة: الشعر الرثائي ليس شعرًا خطابيًّا. يشير الدوبيت وحده، بإيجازه، إلى الإبيجرام أو الإبيجراف «لأنه يمكن للمرء أن يضمِّن في سطرين منغمين بوضوح جملة أخلاقية، أو ملاحظة حِكمية. لكن إضافة الدوبيت لا يقتصر على العدد، وقد أدى الجنس أيضًا إلى ظهور القصائد السردية. ومع ذلك، فإن القصائد الغنائية السردية في المرثية تظل ثابتة نسبيًّا، وغالبًا ما تفضل اللوحات (بيير جريمال).

في الأدب الفرنسي، ليس هناك أي وزن ملزِم، وطول الأعمال، ونظام القافية يمكن تنويعهم بلا حدود. هذه المرونة وهذا الغموض في تعريفه ضمنت استمراره منذ جماعة البلياد[1] Pleiade وحتى اليوم (مرثيات جان جروجان) Élégies de Jean Grosjean، مع التتابع الفعال لمرثيات القرن الثامن عشر المغرية، مما يضمن استمراريتها مع الرومانتيكية، على عكس عرض التاريخ الأدبي المدرسي الذي يسير من خلال انقطاعات.

الرثاء الروماني هو أيضًا بمثابة توتر: بين التطلُّع إلى البساطة والشعر «المتبحِّر» (التلميحات الأسطورية، التدفق الغنائي والسخرية اللاذعة، بين الحماسة والشجاعة، حتى المجون أو السادية ـ أوفيد، بروبيرس). يؤكد تاريخ الرثاء ديمومة التوتر بين هذين القطبين: يجمع «شينييه»[2] بين الميل المتبحِّر للإلماحة الأسطورية ونبرة ما قبل الرومانتيكية.

---

(1) جماعة البلياد أو الثريا: جماعة ظهرت في منتصف القرن السادس عشر، وتحديدًا في عام 1549، واستمرت إلى نهايته. تأسست على يد بير دو رونسار، عندما نشر جواشان دي بيليه، أحد أعضائها بيانه عام 1549 كتاب الدفاع عن اللغة الفرنسية وتبيان فضائلها، أعرب فيه عن دفاعه عن اللغة الفرنسية مع إبراز فوائدها. (المترجم)

(2) شينييه (1726 ـ 1794): ولد أندريه شينييه في القسطنطينية في 1726. اصطحبته عائلته وهو في ريعان شبابه.

الرثائي

هذا البقاء المذهل لهذا الجنس حتى يصل إلينا، مدينٌ للرثائي قبل كل شيء. وربما يكون بتحوُّله إلى جنس أدبي يتبخَّر بطريقة ما، وينتقل، عن طريق التقطير، إلى حالة نغمية منتشرة، داخل أنواع أخرى. منذ العصور الوسطى، انزلق الرثائي إلى جميع الأنواع: إلى الأغنية المأسوية مع «ريتبيف»؛ ولجأت جماعة البلياد إلى الرثائي في عددٍ من السوناتات؛ ودخل إلى الرواية، بداية من بلزاك (زنبقة الوادي، Le Lys dans la Vallée) وحتى «باتريك موديانو»، وتسلَّل إلى الحكاية والقصة القصيرة، مع «نودييه»؛ وإلى المسرح من «موسيه» وحتى يومنا هذا مع «هنري بيشيت».

المرثية والرثائي في كل أحوالهما

«مجموعة من الشعراء العظام»: المرثيات الرومانية

ظهر في روما، «نحو منتصف القرن الأول قبل الميلاد، مجموعة من الشعراء العظام للغاية، الذين ألَّفوا من خلال الوزن الرثائي، الدوبيت، قصائدَ تتعامل في الغالب مع مشاعر الحب، وانخرطوا في هذا الموضوع بتنويعات لا نهائية وخلقوا جمالية للشعر الغنائي الشخصي التي فرضت نفسها لعدة قرون على الآداب الغربية» (ب. جريمال).

تهيمن عدةُ اتجاهات بدورها على الرثاء الروماني: اتجاه لعبي ومتبحِّر (كاتولوس)، مع فن كامل متنوع، اتجاه الفقرة (تيبولوس)، المعارضة (أوفيد، غراميات)؛ وهو اتجاه أكثر غنائية، مع غنائية ذاتية (كاتولوس، بروبيرس)؛ واتجاه تأليف «رواية» رومانتيكية خلال مجموعة (أوفيد، كاتولوس، بروبيرس)؛ وأخيرًا، ظهور أول موضوع وجودي في الشعر، مع «محزونون أوفيد» إذا كانت بعض القصائد غنائية رثائية بحتة، فإن البعض الآخر (أوفيد، بروبيرس) يستخدم مصادر كسر الدوبيت ليضفي على الاستحضار العاطفي نغمةً حديثة جدًّا من السخرية (نفكر في «موسيه» أو «نيرفال»)، التي تعثر أيضًا على أحد معاني الإبيجرام (بعض فقرات المرثيات يمكن أن تكون ساخرة). ترفع المرثية الرومانيةُ النبرةَ

إلى فرنسا «1765». لازم والدته ـ وهي من أصل يوناني ـ التي كانت تدير صالونًا مفتوحًا لكلِّ أصدقاء الهلينية، ولفنانين وعلماء بالآثار الفنية، وهنا نها لديه ميل وحس جمالي للدراسات القديمة؛ ثم زار إيطاليا واليونان. (المترجم)

وتحتفلُ بالأساطير، أحيانًا، كما فعلت الرعوية الرابعة لدى «فيرجيل»: وهكذا «كاتولوس». الأساطير ليست دائمًا حلى أو لعبة تبحر: إن استدعاء ربة الشعر أو «أبولو» أو «ديونيسوس»، والإشارة إلى «أوليس» في مراثي أوفيد، يتيح لنا قياس المسافة التي تفصل بين الرثاء اللعبي للغراميات والشعر الوجودي والغنائي لهذا العمل (انظر «البورتريه الذاتي»، «الرسالة»، مختارات). واستخدام «المكان» أين هم؟ (ubi sunt?) عند «بروبيرس» يعلن عن (بالاد سيدات الأيام الماضية) لـ«فيلون» (مجموعة العهد، Le Testament: انظر المختارات.

الرثاء الفرنسية والرثاء الروماني: علاقات شعورية

لقد استعاد «مارو» الوجه الروماني، «الوجه المزدوج الهازل والمتبحِّر للرثاء»، «وهو حريص على التأقلم مع الأشكال القديمة». ولقد تميزت مرثياته (1534) بالتقاليد الرثائية لجماعة البلياد، مثل الهدف الأخلاقي، والكتابة ذات النمط الإبيجرامي، والرغبة في تشكيل حكمةٍ حول حدثٍ. كما أنها تتقاطع أيضًا مع جنس الرسالة الغرامية المكتوبة شعرًا أو رسائل البطلات، وهو تراث شذرات الرواية الغرامية التي صوَّرتها مجموعات المرثيات اللاتينية.

مع «تيوفيل فيو»، «المؤلف العظيم لمرثيات القرن السابع عشر، تصبح العلاقة مع العصر القديم معقَّدة: في (رثاء سيدة، Élégie à une dame)، كما في قصيدة «إلى السيد فارجيس»، وهي نصوص ـ بيانات تُلقي الضوء بشكلٍ ساطع على ممارستها، يتم الإشارة إلى الكون الأسطوري القديم بتحدٍّ ساخر: تقِّيد الصور البالية تدفُّق التفرد: «أنت تعلم جيدًا أن لكل شخص أذواقًا متنوعة للغاية،/ فكل عقل يحتاج نوع من الشعر» («إلى السيد فارجيس»، الأبيات 7 ـ 8). تنتهي خطبته اللاذعة ضد الكليشيهات البتراركية[1] عن شعر تم التكليف به، بالتخلي عن (فيبوس، Phébus)، أبولو، شعار كون بالي المرجعية (يشير «فيبوس» في ذلك الوقت إلى أسلوبٍ شعريّ طنان وغامض): «[...]؛ أما أنا، فأخالف ذلك/ ولا أعترف بأي شيءٍ في كل شيء إلا بطبيعتي». يتم تحدي نموذج آخر: «اقتد بمن يريد عجائب الآخرين؛/ قام «ماليرب» بعمل جيد جدًّا، لكنه فعله من أجل نفسه (إلى سيدة، الأبيات 71 ـ 76). هذا لا يمنعه من اللجوء عن بعد إلى عناصر ذات شفرة محبة للقديم.

(1) الغرام ببترارك *Petrarquisant*: أثر شعر بترارك (التاريخ) بقوة في شعر الثريا، لا سيما من حيث الطبوغرافيا. استمر التأثير حتى القرن السابع عشر.

ومع ذلك، لا تزال آثار الرثاء الروماني قائمة: التقارب بين الرسالة الشعرية والمرثية، وغالبًا ما يتم تصوُّره على أنه محادثة حرة مع متلقٍّ أو مع نفسه: «بطرق مختلفة أترك وأستعيد موضوعي [...]/ لا أحب القاعدة، أكتب بارتباك» (إلى سيدة، الأبيات 116 ـ 120). يعثر أيضًا لنفسه على «موضع مشترك» في المرثية اللاتينية، الحيوية لدى «تيبولوس»، وهو التحسر على الانحطاط ونهاية حقبة الحقيقة، المرتبطة بطموح رعوي: «اليوم، انتصر الظلم على العقل/ لم يعد موسم الصفات الحسنة/ لم يكن للفضيلة قرن أكثر بربرية أبدًا/ ولم تكن الفطرة السليمة أبدًا نادرة جدًّا» (الأبيات 9 ـ 14).

ويظهر نداء جديد للعاطفة، مع «الراهب دو بو»[1]، المدافع عن اللغة اللاتينية من أجل «شعر الأسلوب»: «(...) كل جنس يمسُّنا بما يتناسب مع الموضوع (...) هو قادر على تحريك مشاعرنا. هذا هو السبب في أن الجنس الرثائي والجنس الرعوي أكثر جاذبية لنا من الجنس العقائدي» (تأملات نقدية في الشعر والرسم، طبعة جديدة، 1733).

شينييه: الكائن الرثائي حوالي عام 1780

مع تعاطفه العميق مع القديم، لكنه كان حريصًا على جعل صداه يتردَّد في عصره، يؤكد «أندريه شينييه»، جنبًا إلى جنب مرثيات أخرى في القرن الثامن عشر، على الاتصال مع الرومانتيكية. كان للمرثية، «من خلال نقاش العقل والقلب، الدورُ الأفضل في اختيار مسار الحساسية. نرى على نحو متزايد تعريفًا لفنٍّ رثائي تشكِّله البساطة المفرطة والحساسية المنضبطة» (ف. مورو). سيحاول «شينييه» تأكيد تجديده: «أتجرأ، أيها البابا الجديد، على عرين بيرميس،/ أن أمزج الأغاني الفرنسية بالجوقة الإغريقية» (المرثية الحادية والثلاثون). يقدم هذا الدوبيت وحده إشكالية. مع «بيرمس»[2]، سيل بالقرب من «هيليكون»، جبل ربات الشعر، يُعلن عن شعر مشبع بالإشارات إلى الشعر القديم، تمتزج فيه جميع الأجناس. إن الألفة المفرطة مع العصر القديم لها جانب مرح، وهذا الجانب سمة من سمات شعرية الرثاء أو الأجناس القديمة الأخرى؛ ومن سمات العصر الأدبي التواطؤ مع القارئ: «أوه! لا أغادر هذه البساتين الساحرة/ حيث حَلُمَ تيبولوس بالتنهدات المغرية» (المرثية الحادية والثلاثون). من «تيبولوس»، يتعرَّف القارئ بالفعل على جميع أماكن الغزو الغرامي، بما

(1) الراهب دو بو: منظّر من القرن الثامن عشر.
(2) بيرمس: إله النهر. (المترجم)

في ذلك الباب المراد عبوره وإغلاقه (paraklausithyron)[1]: «لكنني أخيرًا لمحت الباب الذي أتمناه. [...]/ آه! ماذا أرى؟... لماذا تم إغلاق بابي المعتاد/ هذا الباب السري إذًا؟» (المرثية السادسة والعشرون)؛ جميع أماكن التواطؤ الإيروتيكي وصور الخطاب الغرامي، وكذلك أيضًا صياغة فن العيش الذي يرفض عز وعبودية المهنة، أسلحة أو أوسمة كانت. يدوِّي البيت الشعري وكأنه حكمة: «بدون هدايا فينوس كيف ستكون الحياة؟ يمكن أن يكون شعار» (المرثية الثامنة عشر، إلى فارس بانج، Au Chevalier de Pange).

إذا كانت هذه اللعبة بعيدة اليوم، وهي مشفَّرة إلى حدٍّ كبير، فإن «شينييه» يضعُ هذا الكون القديم في علاقة مع «أنا» شعرية تكتب في الأعوام 1780 ـ 1790: إنها سمة تعبوية لشعريته، تمنع المرء من التحدث بتراخٍ عن «التقليد». قام «شينييه» من جانبه بترحيل المواد المغرمة بالقديم إلى الكون الإيروتيكي المعاصر لرسومات «بوشيه». إنه يؤلف عالمًا شعريًا محددًا، يمزج بين عالمين ينزلق بينهما القارئ. على وجه الخصوص، تم إعادة بناء المرثية التي قلدها «تيبولوس» في شكل فن للحب إيروتيكي للغاية لاستخدام المعاصرين: «وهكذا تكون كتاباتي، أطفال شبابي، رمزًا للحب واللذة والحنان».

إن عملية إحياء العلاقة بالعصر القديم في شعرية «شينييه» تضاء بأثر رجعي انطلاقًا من (عبقرية المسيحية، شاتوبريان، 1882)؛ إنها تحلِّل عملية تطهير المشاعر بالطبيعة وعظمتها بين القدماء من خلال الوجود المكتسح داخل «مناظرهم الطبيعية» لفرقة الآلهة الأسطورية: «إن الثورة التي يجب أن تنتجها المسيحية في الشعر كانت بطيئة التأثير علينا [...]؛ لكن هذه الثورة تتجلَّى أخيرًا: إنها تفصلنا عن ربة شعر بلا فردانية، عن فلسفة بلا أمل وبدون قاعدة، عن أساطير بلا إيمان؛ [...] أخيرًا تطلب منا ما حدَّده جيدًا والدُ كلِّ الشعر الحديث [دانتي]: الكلام الذي تسمعه الروح! Il parlar che nell'anima se sente! «هذه اللغة التي تُسمع، والتي تُتحدث، والتي يتردد صداها في الروح البشرية، هي مثل الصدى الحي لمشاعرنا الأكثر حميمية، لحن أفكارنا»، كما يقال ضد ظلامية «عصر الأنوار». من جانبه، يدفع «شينييه» إلى تمجيد الحساسية إلى درجة تسجيل أكثر ارتعاشاتها المتحركة.

---

(1) *Paraclausithyron* الحافز في اليونانية، وخصوصا أغسطسي رثاء الحب، وكذلك في الشعر الشاعر المتجول. تفاصيل علم أصل الكلمة اليونانية غير مؤكدة، لكن من المقبول عمومًا أن تعني «الرثاء بجانب الباب» من *ααα*، «رثاء بجانب»، و *α*، «باب». عادة ما يضع *paraklausithyron* عاشق خارج باب عشيقته، والرغبة في الدخول. (المترجم)

«من خلالك، روحي، وحسب أوهامها/ تحلّق وتجتاز الزمن والبحار والأمم/ تذهب وتعيش في أجساد أخرى، تتجول، وتنزه،/ وكل ما يحلو لها، لأن كل شيء هو مجالها» (المرثية الرابعة)، كما يقول لربة الشعر: على خلفية استحضار العصور القديمة (فيرجيل، باخوس)، وعلى نسيج المرثية الرومانية الإيروتيكية، يسمّي الشاعر أماكن حديثة، بل وعصرية (أورينوكو، فلوريدا).

كان على «لامارتين» أن يواصل التفكير في العلاقة بالشعر القديم. في خطاب الاستقبال الذي ألقاه في الأكاديمية الفرنسية (أبريل 1830)، قام بتحليل الطريقة التي يتحوَّل بها عصرٌ ما نحو مؤلف من العصور القديمة، وهنا «هوراس»: «كل عصر يتبنَّى ويجدِّد شبابه تباعًا ببعض هؤلاء العباقرة الخالدين الذين هم دائمًا رجال الظروف؛ إنه يتأمَّلهم بنفسه، يجد صورته فيهم، وبالتالي يخون طبيعته من خلال ميوله».

وداعًا للعصر القديم: مرثيات جان جروجان

الجنس الأدبي مستدعى من خلال العنوان. تعقد المرثيات التي تتميز بعظمة الصوت الجليلة، وحضور الطبيعة المتضمَّنة في الدراما الداخلية التي تم استحضارها، والطابع الأولي للصور، التي غالبًا ما يتم ترديدها في الأبيات الشعرية، علاقة مع الشعر التوراتي والإيجاز التعبيري لـ«رينيه شار» أو النثر الشعري لـ«إشراقات» رامبو أكبر من علاقتها بالمرثية القديمة («بما أنه لا يمكن لأحد أن يروي عطشي، فإن صفاء شفتيك سوف يفتح مجددًا زهرة الربيع المرتعشة وربما عيني قريبًا) (المرثية السادسة).

انتشار الطابع الرثائي: من رونسار إلى موديانو[1]

تستخدم العديدُ من سوناتات البلياد الطابعَ الرثائي. يستعيد «رونسار» من المرثية

(1) *BAKHTINE M., 1978, «Le Chronotope du roman - idylle», inEsthétique et théorie du roman, Gallimard.*

CHAPPUISSANDOZ L., 2012, Au - delà de l'élégie d'amour, Classiques Garnier.

MICHEL A., 1979, «L'élégie dans la tradition littéraire de Rome jusqu'à nos jours», in Actes du colloque «L'Elégie romaine», Ophrys.

MOUREAU F., 1979, L'Élégie romaine, actes du colloque, art. «Siècle d'Auguste *et siècle de Louis XIV: L'élégie dans la Querelle des Anciens et des Modernes», Ophrys.*

القديمة طابعها الجنائزي: قبر ماريا («غراميات ماريا»، 2، 4) جزء منها («كما نرى على الغصن، في شهر مايو، الوردة...»)، مثل «موضع» اغتنام الفرصة carpe diem، الذي يمنح جانبه الأبيقوري إلى الرثائي («الوقت يمضي، الوقت يمضي يا سيدتي، للأسف! الوقت لا، لكننا الذين نمضي» [...]/ لذلك أحبيني، مهما كنت جميلة» [المرجع نفسه]). وبالمثل، إحساسه بالسخرية تجاه الجميلة المتحفِّظة («عندما تكبرين في السن، في المساء، على ضوء الشموع...» (سوناتات من أجل هيلين، 1578، الكتاب الثاني، السوناتة الثالثة والأربعون). إن «دو بيلاي» بشكلٍ خاص هو الذي يلعب في تكوين مجموعة «الحسرات» بنبرتها المزدوجة الحزينة والهجائية، والمطالبة بـ«الأسلوب المبتذَل» والمكوِّن العدواني أو الإبيجرامي. ومع ذلك، فهو يعيد التأكيد على الوظيفة الخاصة بالمرثية: «أنا لا أغني، يا ماني، أبكي على مشاكلي/ أو، لأقُل بشكل أفضل، من خلال البكاء، أغنيها،/ لدرجة أنني بغنائها، غالبًا ما أسحرهم» (السوناتة الثانية عشر).

استمرت المرونة والميل إلى انتهاك حدود الجنس الأدبي في تمييز الشعر الرثائي في القرن السابع عشر: غلف مأساة «راسين» (بيرينيس)، و«كورني» («طالما نحب، نعاني على الدوام، ونموت أبدًا»، سورينا). إنه أحد ألوان لوحة ألوان «لافونتين»، في (خطاب إلى السيدة سابليير، Discours à Mme de La Sablière) أو في حكاية الحمامتين الرمزية؛ «تجمع المشاعر المعبَّر عنها بين رشاقة الكلمات وسذاجة الرغبة، و«خفة» أفلاطون وبهجة أبيقور. المرثية، نوع مختلط، يحب مثل هذه الفروق الدقيقة؛ إنه يجمع بين اللامبالاة وأحلام اليقظة والابتسامة الحزينة» (آلان ميشيل).

تضمن مرحلتا، روسو وشاتوبريان، انتصارَ الرثائي بين الرومانتيكيين الفرنسيين. في الكتب الستة الأولى للاعترافات، يتناوب استحضار الحنين إلى لحظات السعادة مع النبرة البيكاريسكية، المخصَّصة للرسم الساخر الذاتي، وحتى الهزلي، لإخفاقات الشاب «جان جاك». تعبِّر النبرة الرثائية عن الشعور بالسعادة الضائعة: أيلجأ الكاتب، عندما يعيش أوقات الضيق والظلام المُهَدِّدة، إلى ذكرى أيام شبابه السعيدة؟ [...] من الواضح أن قوة التعبير النوعية تُفضِّل الماضي على حساب الحاضر» (جان ستاروبنسكي). تتمتَّع أحلام اليقظة أيضًا بلحظات رثائية، وهي التي تهيِّئ البعد الأنطولوجي الذي ستتخذه هذه النبرة لدى «لامارتين». مع «شاتوبريان» والنجاح المذهل لـ«رينيه» (1802)، ولوحته «موجة المشاعر»، يستحوذ الرثائي على الرومانتيكية، مما يعطيها عمقًا جديدًا، من خلال الجمع

بين الأنين والبحث عن الذات مع التأمُّل الديني (لامارتين، تأملات شعرية): «إنه لن يكتفي بالبساطة المتَّحدة بالرشاقة؛ وبعيدًا عن سذاجة ما هو مباشر، يعيد [الرثائي] اكتشاف أبعاد موضع آخر، ومعنى الشعور بالكآبة. سيبحثُ عن الوجود في الكلمات، والخيال في الوجود: إن الأنطولوجيا هي موضوع السؤال» (آلان ميشيل).

ثمة وجود كلي للرثائيِّ في الدراما الرومانتيكية: لدى «موسيه»، مع شخصية كويليو (نزوات ماريان)، وشخصية فورتونيو، (الشمعدان)، وحتى مع المهرج «فانتاسيو»، البطل المسمَّى «فانتاسيو»؛ يلوِّن الرثائي بشدة مونولوجات لورنزو (لورنزاشيو). إنه يجتاح الحكاية والقصة القصيرة: تمنح الفانتازيا والفانتاستيكي والمفارقة الدقيقة لونًا أصليًّا للرثائي في حكايات «نوديبه» (تريلبي، Trilby). البحث عن الماضي المفقود، وعن مثالية يُتنصَّل منها في النهاية، هما في صميم قصة «سيلفي» (نيرفال، مجموعة فتيات النار). يُحدِث الرثائي شفافيةً نقية، وحنينًا متحفِّظًا، وارتجافًا بعدم اليقين، في كتاب (قلاع صغيرة في بوهيميا Petits Châteaux en Bohême)، وديوان (أودليت، odelettes) لـ«نيرفال»: «أين عشيقاتنا؟/ هنَّ في القبر، العشاق» (قصيدة السيداليس من ديوان أودليت، Les Cydalise)، أو في أشعار (1830 ـ 1835)، أو (درب لوكسمبورج، Une Allée du Luxembourg)، «لقد مرت الفتاة الصغيرة/ بحيويةٍ ورشاقة طائرٍ؛ (...)/ قد تكون الوحيدة في العالم/ التي يستجيب قلبها لقلبي...»: أين هم؟

يعنون «بلزاك» فصلًا من كتاب «طبيب الريف»: «المرثيات»: بالنسبة إليه، يرتبط الكلام الرثائي ارتباطًا وثيقًا بالرحمة. ثمة غموضٌ في العلاقة بين الرثاء والرثائي لديه: فهي تدخل بالفعل في إعادة تعريفه للرواية، في مقابل الأجناس الشعرية. لكن «بلزاك» لا يتوقَّف أبدًا عن المطالبة، بالنسبة إلى قصصه، بجودة «المرثيات»، كما لو أن الرواية كما يبتكرها كانت تضمن البقاء الحقيقي لهذا الجنس الرثائي.

وهكذا افتتاحية القصة في «زنبقة الوادي»: (1836) «إلى أية موهبة، غذتها الدموع، سندين يومًا ما بأكبر مرثية مؤثرة، لوحة العذاب الذي تتحملها ـ في صمت ـ تلك النفوسُ التي لا تزال جذورها الطرية لا تلقى في التربة المنزلية سوى الحصى الصلبة [...]؟ «بناء رصين، الكتاب بأكمله يمثل تحدِّيًا لنوع المرثية. هذا الإدراج للرثاء في الرواية يتيح أيضًا لـ«بلزاك» التأمل في العلاقة بين نغمةٍ ما وعصر ما: وفقًا لـ«باختين»، فإن القيم الخاصة

بالقصيدة الغزلية، التي أثيرت من خلال النغمية الرثائية لهذه الرواية، يكذبها الصعود «الواقعي» لـ«فيليكس» في باريس، من خلال علاقاته العاطفية اللاحقة مع «الليدي دادلي»، بنهاية الرواية، بوفاة «مدام دي مورتساوف»، التي «تموت من الجوع»: لا الرثاء ولا الغزل يضمنان البقاء في العالم الحديث؛ مزيد من التكذيبات من خلال الرد على الرواية الرسالة لـ«فيليكس»، حيث تسخر «ناتالي دي مانرفيل» من الأنانية، وحب الذات، وتركيز كاتب الرسائل الرثائية على الماضي. ويعتبر هذا ضد الهيبة الدائمة للنغمية الرثائية التي يكتب بها «ستاندال» كتابه «حياة هنري برولار»، بوصفها تكريمًا ومقاومة لسيرة «روسو» الذاتية.

سيتميز بقية القرن التاسع عشر بهذه العلاقة الغامضة مع الرثائي: تبدو حتمية، لكنها ـ هل هذه نهاية الأوهام الرومانتيكية؟ ـ تعيد مكونًا ساحرًا قويًّا لدى «جول لافورج»، على سبيل المثال.

لكن الرثائي لا يزال موجودًا: في القرن العشرين، أعاد بحزم فتح الطريق الملكي لهذه المرثية الجديدة، الأكثر شيوعًا، والأكثر أصالة أيضًا لتجريدها من المغالاة في الصراخ، ومع عدم وجود علامات الترقيم. وتعدُّ قصيدة «أغنية العاشق المنبوذ» La Chanson du Mal ـ Aimé أوضح مثال على ذلك في ديوان (الكحول، Alcools): «هلك العديد من هذه الآلهة/ وتبكيهم أشجار الصفصاف/ (...) وتموء القطط/ في الفناء أبكي باريس»؛ أبياتٌ بمثابة برنامجية رثائية. يعثر «جول سوبيرفيل» على هذه النغمة في ديوان «الأصدقاء المجهولون» Les Amis inconnus: كما أخلط أوراق اللعب/ رغمًا عني، أخلط الوجوه/ وكلهم أعزاء عليَّ/ اللعبة لا تزال كاملة/ ولكن لا تزال مشوَّهة («الشكل»).

في اللحظة الأخيرة، عندما يتَّحد الرثائي بحماسة الإيمان داخل طاقات الشعر: السريالية. تعيد الترانيم الغرامية (أراجون، عيون إلسا أو، نثرًا، ناديا لبريتون) اكتشاف «المثالية الغرامية والحماسة الوثنية للتروبادور» (الأدب الفرنسي منذ عام 1945، بورداس). لكن في الشعر الغنائي المعاصر، يعدُّ الرثائي بشكل خاص علامةً على القلق. لقد كُرِّس «بيير ريفيردي» للرثائي: إنه شاعر النقص. «إن جرد الواقع لا يسرد إلا الجمال الناقص والمفقودات والمسارات التي لا تقود إلى أي مكان» (الأدب الفرنسي منذ عام 1945). هو نفسه يكتب: «الشعر هو في ما لا يوجد. في ما ينقصنا. في ما كنا نرغب في أن يكون». أو مرة أخرى: «القصيدة هي الرابط بيننا وبين الواقع الغائب. الغياب هو ما يولِّد

كل القصائد». يتم تمثيل روح الهشاشة هذه، والانتباه المتواضع، بشكل نموذجي في شعر «فيليب جاكوتيه» (دروس Leçons، أنشودات مبتذلة Chants d'en bas، في ضوء الشتاء À la lumière d'hiver). يعتبر الرثائي أيضًا بمثابة حالة عدم اليقين الحديثة بشأن قوى أنشودة شعرية تتميَّز بهشاشة جوهرية.

إن عديدًا من روايات «مارجريت دوراس»، من خلال أصالتها كـ«رواية مبتكرة» (بدلًا من «رواية جديدة») تمنح مكان الصدارة للرثائي: فكر في العنوان (أنشودة موديراتو، Moderato cantabile)، فنجد فيها رغبة الغناء ببساطة، باستخدام «أسلوب بسيط»، اختاره بالفعل «دو بيلاي» وهو مأخوذ عن «أوفيد». يتَّسم هذا الأسلوب لديها باختصار الجمل، والمحادثات في نصف كلمة، كما لو كانت منتزَعة من اللحظة الحالية؛ النبرة الحنينية، موضوع الحب المستحيل، الخسارة المتوقَّعة. كما هو الحال بالنسبة إلى الأشكال الرثائية الرومانية، تعرف «دوراس» كيف تجمع بشكلٍ وثيق بين التعبير الحسَّاس للرثاء والابتعاد عن الفنان الذي يعرف، في قلب التمزق، أنه يكتب قصةً خيالية: وبالتالي عن المستقبل غير المؤكَّد الذي يسيطر على نهاية هذه الرواية. والأقرب إلينا للغاية «باتريك موديانو» وهو الروائي الذي يهيمن عليه الرثاء بامتياز. إنه يلعب بشفافية الأسلوب، مع شكلٍ من البساطة في خدمة البحث النوستالجي عن «شباب ضائع»: يتكرَّر «الضياع»، وقلق النسيان في عناوين أعماله ذاتها: مقهى الشباب الضائع، الحي الضائع، أبعد ما يكون عن النسيان.

➤ AUTOPORTRAIT BUCOLIQUE, COMÉDIE, ÉPOPÉE, HÉROÏDE, LETTRE, ROMAN D'APPRENTISSAG É COMIQUE, ROMAN PASTORAL, SATIRE, TRAGÉDIE

***

المديح[1] ÉLOGE

يتعلَّق المديح الاحتفالي épidictique (يهدف إلى الثناء أو اللوم). من خلال الإطار

(1) *ARISTOTE*, 2007, *Rhétorique*, *GF*.
CICÉRON, 2009, *De Inventione*, *Les Belles Lettres*, *L'Éloge lyrique*, (*dir.*) *Alain Génetiot*, *Presses universitaires de Nancy*.

العام لكلام علني يهدف إلى الحصول على ثقة المستمع، يميِّز «أرسطو» ثلاثةَ مواقف أساسية، منها ثلاثة أنواع بلاغية قديمة كبيرة: التداولي (من المداولة) ـ التي يكون مجالها خاصة السياسي، القضائي، والجنس الاحتفالي[1]: إنه يفلت من ضرورة اتخاذ القرار (على عكس القضائي والتداولي)، ويبرهن بتباهٍ على الثناء أو اللوم. ترك «أرسطو» حول هذا الجنس فصلًا أساسيًّا من كتابه (البلاغة، Rhétorique) (المقالة الأولى، الفصل التاسع):

«دعونا نتعاملْ مع الفضيلة، الرذيلة، ما هو جميل، ما هو قبيح، لأنهم هم ما يطمحون في المديح واللوم؛ المديح هو الخطاب الذي يبرز عظمة الفضيلة. لذلك يجب عليه أن يثبت أن الأفعال فاضلة». من بين الأجناس الثلاثة، الاحتفالي هو النوع الوحيد، في الواقع، «الذي يعترف فيه الجميع بالأفعال؛ وبالتالي ما تبقى هو منحها الجمال والوفرة». وهو يشمل جميع الأشخاص، وحتى «الجمادات وأي حيوان»، في إشارة إلى المديح المفارِق.

لقد تركت حيويته في العالميْن الروماني والإغريقي شعرية كبيرة، وأهم صورة لها هي التضخيم* (amplificatio). لم يفصل «أرسطو» بين البلاغة والفلسفة، فقد حدَّد أولًا الفضائل، والعدالة، وما إلى ذلك، وتسلسُلها الهرمي، ثم أخذ يستعرض مواضع أو معايير المديح: «سوف نوضح النقاط التالية: هل لمنشئ التصرُّف حقوق استئثارية؟ هل هو الأول؟ هل هناك القليل ممن فعلوا مثله؟ هل لا يمكن تجاوز فعله؟ كل هذه المزايا جميلة بالفعل. وهنا مرة أخرى: هل نجح نفس الفعل عدة مرات؟ لذا يبدو أنه عظيم، ولا يدين للحظ بأي شيء، بل كل شيء للمنشئ وحده».

يستقطب الثناء واحد من أكثر المفاهيم المثمرة التي ورثتها روما عن التراث البلاغي، الحلية ornatus: ليست «حلى الخطاب»، «أزهار البلاغة»، بل تألُّق الكلام، بالمعنى المادي، تلألؤ الكلام المنطوق. ما سيذكره «هوجو» بشكل خاص في كلمته الشهيرة:

«nomen, numen, omen»[2] (numen، قوة مقدَّسة، شبه سحرية)؛ الحلية هي «تلألؤ» كلام الثناء.

---

(1) يتعلق النوع التداولي بالخطب السياسية (ما القرار الذي يجب اتخاذه في سياقٍ معين؟)، وينتشر في جميع الخطب بما في ذلك المديح أو اللوم، ويشير القضاء إلى الخطب التي ألقيت لصالح المتهم أو ضده خلال المحاكمات.

(2) الخامس 2: حرفيًّا: «الكلمة، المقدس، الوعظ».

بينما يغطي الثناء جميع الأجناس (انظر أدناه) ـ المسرح، والسيرة الذاتية، والرسائل، والروايات، والقصص، والشعر، والمقالات ـ فهو موجود أولًا في حدِّ ذاته، وهو نوع مستقلٌّ، وغالبًا ما يكون ذا طابعٍ رسمي. إنه يحتفي بالعظماء من الرجال والمدن والآلهة، من ترانيم «هوميروس» وأودات «بيندار» إلى الصلوات الجنائزية الأثينية (ثيوسيديدس، أفلاطون محاورة مينيكسين). نوع حيوي للغاية من «رونسار» و«ماليرب» وحتى السلاسل الحالية (مديح كذا، Éloge de) دار نشر «روشيه»، وفي دار نشر «فوليو» (مديح بسيط لـ Petit éloge de). أما التأبين بين المحدثين، فينطلق من «بوسيه» إلى «مالرو» (خطب جنائزية، Oraisons funèbres) و«فرانسيس بونج» (من أجل ماليرب، Pour un Malherbe)، دون أن ننسى جنس «خطاب الاستقبال في الأكاديمية الفرنسية».

تتمثَّل إحدى خصائص المديح أنه غالبًا ما يقوم بالانزلاق من الموضوع الرئيسي إلى مديح الكلام الذي يحتفي: وهكذا ينتقل المرء من «مديح السيدات إلى الاحتفاء بالكلمة» لدى «مارو»؛ من تأبين الشاعر إلى مديح الشعر (فيرجيل، بوكوليكس)، من مديح الأشياء إلى الاحتفاء بالكتابة (فرانسيس بونج).

أشكال المديح المختلفة وروح الثناء في الأدب

العودة إلى تنوع أشكال المديح

تمتَّع مديح المدن أو الملوك أو العظماء بخصوصيةٍ عظيمة بدءًا من «هنري الرابع». يحتفي «ماليرب» بوصول «ماري دي ميديتشي» إلى فرنسا عام 1600، قادمة للزواج من «هنري الرابع»؛ كما نافس «راسين» بقصيدته (حورية نهر السين، 1660، La Nymphe de la Seine à la Reine)، في الاحتفال بدخول الزوج الملكي «ماري تيريز» من إسبانيا و«لويس الرابع عشر» إلى باريس. هذا النوع من المديح يستمدُّ طاقته وتحرُّرَه من الأساطير والحكاية الرمزية القديمة: «الخيال الأسطوري يجعل المبالغةَ في الثناء ممكنةً، والتي لم تكن لتُعلَن في ظل الحكم المسيحي. [...] يتيح هذا التأليه «الصوري» بانطلاق الطاقات الاحتفالية» (جان ستاربونسكي، «الحكاية الرمزية والأسطورة في القرنين السابع عشر والثامن عشر»، العلاج بالألم، ص242، Le Remède dans le mal).

بالنسبة إلى المديح الملكي أو مديح العظماء، سيكون التحدي هو تجنب الشك في

المجاملة، وضمان أن يكون للقصيدة ومؤلفها وجاهةٌ حتى في الثناء: من خلال الصمت الملمح باسم واهب العطية، بينما يتم الإشادة بالعطية (هوراس)، وعن طريق التعريض (تيوفيل دو فيو)، أو أخيرًا بنْية الديوان ذاتها التي تضع المديح على أنه الإنجاز السعيد لرحلة مجرب (الحسرات، دو بيلاي. انظر أدناه).

إن مديح المدن، الذي كان حيًّا للغاية في العصور القديمة (إيزوقراط، إمدوحة أثينا panégyrique d'Athènes)، كان ينبغي أن يُنتج من خلال تواتره والصور النمطية التي ينطوي عليها، نظرة نقدية: يسخر سقراط من هذا الشأن (أفلاطون، محاورة مينيكسين). هل هذا النوع من المديح مرتبطٌ بعصر مضى؟ ليس كليًّا. تم إدراجه في حكاية الرحلة (انظر «حكاية الرحلة») أو في الرواية، فإنه يمنح الحاضرة، وليس المدينة/ الدولة، إجلالًا فرديًّا، يتميَّز بالذاتية: هكذا روما، في (التحول، La Modification) لـ«ميشيل بوتور»، أو البندقية، في حدِّ ذاتها كما هو الحال من خلال مدن أخرى التي تستحضر المدينة الأم، لدى «بول موران» في كتابه (البندقية). أما بالنسبة إلى ديوان (مدائح، Éloges) لـ«سان جون بيرس»، إذا كان الثناء حقيقي، فإنه بعيدًا عن ثناء الطفولة والطبيعة، وإلى جانب القول الشعري، يستمد زخمه من خلال مديح الوطن الأم.

التأبين: عرف الإغريق الخطاب الرثائي épitaphios، («فوق القبر») للجنود القتلى. والخطبة الجنائزية هي أيضًا وريثة الخطبة الجنائزية لدى الرومان laudatio funebris، في مديح متوفًى من عائلة كبيرة؛ إنها رحلة عناوين أو «أماكن» ممتنة؛ وغالبًا صُمِّم كتاب «سويتونيوس»[1] (حيوات القياصرة الاثني عشر، les Vies des Douze Césars) على غرار الخطبة الجنائزية. الخطبة الجنائزية لها وظيفتان: الأولى تطهيرية وهي فورية (إحياء ألم الحشد من أجل تلطيفه وتطهيره)؛ الثانية تهتم بالنصيحة[2] parénétique على المدى الطويل: إنَّ الطبيعة المثالية لمن يتجاوز البشر العاديين أفقٌ لا يغيب عن بالنا أبدًا. في خطبة الجنازة المسيحية، يخضع كل شيء لوظيفة ثالثة: تذكير الجميع بالنداء الرباني فوق الطبيعي؛ وهكذا يبعد «بوسيه» النظرة البشرية، البشرية للغاية، ويستبدلها بتركيز إلهي.

---

(1) جايوس سويتونيوس ترانكويليوس: مؤرخ روماني ولد في سنة 69م في منطقة هيبو في الجزائر حاليًا، وقد أرَّخ للإمبراطورية الرومانية خصوصًا في عصر يوليوس قيصر، وشرح الحياة الاجتماعية والاقتصادية في روما القديمة، توفي في سنة 140م. (المترجم)

(2) *Parénétique*: انظر الرسالة.

لكن في العصور القديمة، اتخذت كلمات التأبين منعطفًا شخصيًا للغاية في المراسلات بين الأصدقاء. هذا لأن الروحَ النزاعية للقدماء تُحيي ثقافةَ المديح: روح المحاكاة، والسعي لتجاوز الذات من خلال الإعجاب بالنماذج وتقليدها، بما في ذلك «رسائل بليني» الرائعة، على سبيل المثال، التي تؤكد هذا الإشعاع.

أخيرًا، تجدر الإشارة إلى أن التأبين الجنائزي، على وجه الخصوص لقتلى الحرب، يفسح المجال، مثله مثل تأبين العظماء، إلى المعارضات النقدية (ج. جيرودو، لن تحدث حرب طروادة، La Guerre de Troie n'aura pas lieu).

مديح «اللاشيء تقريبًا»: مديح الملح بواسطة «فيدروس» في مأدبة «أفلاطون»، بطيخ «سان أمان»، برتقال أو خبز «ف. بونج». تتمثَّل إحدى وظائف الأدب، خاصة في عصر النهضة والعصر الكلاسيكي، في مديح عجائب الخليقة، حتى في أكثر ثمارها تواضعًا: لا يتردَّد «رونسار» في الاحتفال «بالسَّلَاطة» (أول كتاب قصائد، Premier Livre des Poèmes)، وهو ينتقل من سجل مبتذل أوَّليّ إلى النبرة الحماسية للنشيد.

وبالتالي، فإن مديح وقائع السجل الأدنى يقف على أبواب المديح المفارق: (مديح الذبابة، مديح الطفيلي «لوسيان» أو روث «دي بونج» ـ «الروث»، مقتطفات). من المفارقات، مرة أخرى، مديح كائنات خيالية، مثل مديح «جورجياس» لـ«هيلين»: مفارقة السفسطائي البارع في مديح المرأة المسئولة عن حرب طروادة؛ ويرد «إيزوقراط» عليه، الذي ينوي أن يتحدَّاه بمديح مدرج داخل عملية مديح السفسطائي لسلفه: بما أن هيلين هي الجمال، فإن مديحها يستجيب لحقيقة أفلاطونية، اندماج الجميل والجيد.

وعلى وجه الخصوص، فإن المديح المفارق يضمن موفَّقية المديح. إنه جنس طُفيلي من المديح، «عرض مسرحي هزلي أو هجائي، تعليمي أو مرح، في الاستراحة المسرحية: الاستراحة بين خطاب فخم منتظم، له كل مظاهر التوافق، والأطروحة أو «الشيء الذي أُشيد به على الرغم من الأدلة والمنطق والرأي المسلَّم به عمومًا ـ أو ببساطة على عكس كل التوقعات» (باتريك داندري).

لقد حظي المديح المفارق بتأييد القدماء. ترك «لوسيان» مدحًا رائعًا للطُّفيلي على وجه التحديد: إنه شخصية كوميدية نموذجية، التي يضفي عليها براعته كسفسطائي ليطالب بوضعه باعتباره «أفضل المهن». بالطريقة الأفلاطونية، يُخضع الطُّفيلي مُحاوِره

لسلسلة من أسئلة تعريفات التعريفات، ويجعله يتعرَّف على تميُّز مهنته، لأن «أي مهنة هي مجموعةٌ من المعارف التي تطبق لتحقيق غاية مفيدة في الحياة» وأن الطفيلي يعيش بشكل جيد جدًّا. عشق «رابليه لوسيان» («مديح الديون» Éloge de dette، الكتاب الثالث) و«موليير» أيضًا (مديح التبغ، في افتتاحية دون جوان). وتشهد سلسلة «المديح» في سلسلة «فوليو» على نجاحها، وكذلك سلسلة (مديح كذا) (انظر أعلاه) التي نقرأ فيها مديح الكذب (جيرار دي كورتانزي). «كل رذيلة لها فضيلتها»، هكذا يعلِّق مدير السلسلة. «الوجه الآخر للعملة، عيب الدرع، وراء الكواليس: هذا هو ما يكون ـ أو يُحلِّل ـ الروح البشرية بشكل مثير للإعجاب. هذه العيوب خطايا بالطبع. سواء كانت أساسية أو نتيجة تهور، فهي تتعارض مع الشرائع الدينية والأخلاق الفلسفية وكذلك الإرادة الإلهية. لكنها من صلاحيات الإنسان».

الشعرية والأخلاق: الثناء على المدن وعلى العظماء دون ابتذال

يشير النقد الساخر لـ«أفلاطون» إلى مخاطر هذا النوع من المديح: في محاورة «مينكيسين»، يسخر «سقراط» من الموضوع المتوقَّع لمديح أثينا، مع الانزعاج من البنية مقنَّنة بشكل مفرط. «جيرودو»، من جانبه، لا يهدف إلى شعرية المديح بقدر ما يهدف إلى المواضع المشتركة لمديح الموتى: تحت ستار تكريم قتلى الحرب، فهم بمثابة مبرِّر لمنافقة الأحياء، وطريقة للتعبير عن ندم الموجود على قيد الحياة (لن تحدث حرب طروادة، الفصل الثاني).

كان «هوراس» أستاذًا في حرية الثناء السيادية. إن مديح « مايكيناس»[1]، راعيه، مثل مديح «فيرجيل»، يأخذ دائمًا شكلًا غير مباشر، وأحيانًا على الرغم من المظاهر؛ خلف مديح عظمة أصول «مايكيناس» (هجائيات، 1، 6)، ثمة مديح لبساطته؛ لا يعلق «مايكيناس» أيّة أهمية على الأصل الاجتماعي في اختيار «أصدقائه»: «ليس هناك من هو أنبل منك يا «مايكيناس» [...]؛ ومع ذلك، فأنت لا تنظر باستخفافٍ إلى أناس وضيعي المولد مثلي، وأنت ابن رجل حر». والأفضل من ذلك، أن الثناء ينتقل من «مايكيناس» إلى

(1) جايوس كيلنيوس مايكيناس: شاعر وسياسي روماني من أصل إتروسكاني ولد في سنة 68 ق. م في أريتيوم، كان أحد أكثر الأصدقاء والمستشارين المقربين للإمبراطور أغسطس قيصر، عاصر كل من فيرجيل وهوراس. (المترجم)

والد «هوراس»، الذي أتاح له، بفضل التعليم الذي منحه، أن يصبح صديق العظام. وتضمن حرية النبرة، لدى» تيوفيل دو فيو»، المسموح بها للشباب وحرية «حياة راعيه، «الكونت كاندل»، جدارة الثناء. وإذا أدى اللجوء إلى الأساطير التي تسمح بالمبالغة (انظر أعلاه) إلى فتح النص («إذا كانت الألوهية التي تشكل جوهرك»)، فهذا للتذكير بالحالة البشرية التي تلي: «هكذا بوضعك الطبيعة في مسار القدر،/ تخضع مثلنا لهذا القانون العام»، لإحداث التعريض المركزي الذي سيضمن أصالة المديح: «لا تنتظر أن أكتب بشكل مخزٍ باسمك/ ما لم يكن أبدًا على الشاطئ الطروادي،/ فلتسمح لي أن أناديك «أخيل» [...]». من جانبه، لجأ «دو بيلاي» إلى بنية الحسرات لجعل السوناتات الحماسية* تتويجًا لرحلة مسارية: بعد أنين المنفى الرثائي، بعد القصائد الإبيجرامية الموجَّهة إلى روما البابوية، فإن فرحة العودة، والالتقاء بهوية شاعر ملهم، تصادق على مديح الملك وشقيقته «مارجريت».

الأدب والثناء: حضور المديح

إذا كانت قصيدة الأود من «بيندار» إلى «كلوديل» لديها ميلٌ خاص للثناء، فإن الغنائية في مجملها تحب أن تمجد: «عندما تمدح وتحتفي، تتأسَّس الغنائية من خلال بُعدها الخاص للغاية: الكلام الحي هو ما يوحِّد، وليس الصوت الحزين للذاتية منزوعة السلاح. وهي تؤكد دعوتها إلى تمجيد وإلى ميلاد مشترك لما يبقى عادة منفصلًا أو مخفيًّا في العالم. الاحتفال هو الفعل الشعري بامتياز [...] عندما كرَّر «سان جون بيرس» عدة مرات في «مدائح»: «الفرح! أيها الفرح المنطلق في أعالي السماء»، أو عندما يهتف: «لدي موضع أشيد به!»، فهو يوضِّح الحالة الغنائية في نشاطها واندهاشها» (جان ميشيل مولبوا، التجربة الغنائية، «مديح واحتفال» ص 403، L'Expérience lyrique, Éloge et célébration). يمزج الشعر الرثائي بين الحسرة ومديح الشيء المفقود: مع «دو بيلاي»، فإن عظمة فرنسا (الحسرات، السوناتة التاسعة) هي التي تبرِز الأسف على التخلي عنها. سنرى ذلك أيضًا خلال الرحلة التي أبعدته عن روما ليعود إلى بلده الأصلي، بلاد الغال، المدينة التي كانت موضع ثناء «روتيليوس ناماتيانوس» بامتياز، القرن الخامس الميلادي، (عند عودته ـ De reditu suo)، إلا أن العودة إلى أراضي بلاد الغال المنكوبة أثارت أنين رثائي.

ومن سمات شعرية المديح أيضًا، المديح الضمني لمؤلف سابق بفضل التناص الذي

يتم: «كم! كم من مرة سعد أولئك الذين استحقُّوا أن يولدوا على هذه الأرض التي يفضِّلها القدر!» (الأبيات 5 ـ 6)، الأبيات التي يردِّد بها «روتيليوس ناماتيانوس» صدى الهتاف الفيرجيلي الشهير في قصيدة «الجورجيون»[1]: «أيها المزارعون السعداء للغاية!، الكتاب الثاني، الأبيات 458 ـ 9، O fortunatos nimium [...] agricolas!. يمضي «فيرجيل» نفسه، بعد بضعة أسطر من هذا الهتاف الشهير، في مديح المعرفة («Felix qui potuit rerum cognoscere causas»: «سعيدٌ ذلك الذي استطاع معرفة أسباب الأشياء»، المرجع نفسه، البيت 490)، في إشارة إلى «لوكريتيوس».

كما أن غنائية المديح تحيي الأنواع التعليمية: كل أغنية من قصيدة «لوكريتيوس» الفلسفية (طبيعة الأشياء، La Nature des choses)، تفتتح بعبارات مديح لأبيقور أو بترنيمة حماسية تبجيلًا للأبيقورية. واستطاع «لافونتين»، على الرغم من الجنس (الحكاية الرمزية) ذات الميل الأخلاقي، أن يقدِّم، بالتوازي مع القصة الأولى، إلماحات مديحية للغنائية الريفية؛ وغالبًا ما يحتوي لديه الوصف البسيط على هذه الفضيلة، مهما كان موجزًا («على طول الجدول الصافي كانت تشرب حمامة»، الحكايات الرمزية، الحكاية الثانية، 12)؛ بشكل أكثر شمولًا، فإن استحضار الحديقة («البستاني ومولاه»، الحكاية الرابعة، 4)، أو المحار (قبل بونج) في (الجرذ والمحار، Le Rat et l'Huître) (الحكاية الثامنة، 9) هي مدائح لجمال الحدائق والكائنات الطبيعية. إنه مديح أبيقوري، ينظر في اتجاه «فيرجيل» ومديحه لرجل «تارانتو» العجوز (الجورجيون، الكتاب الرابع، الأبيات، 125، ـ 148). هذا التقدير لا يخلو من تحويل نوع الحكاية الرمزية، والتخفيف من النزعة التعليمية مع توقُّف مبهج، وتكثيف فكرة معينة عن الجمال في بضعة أسطر.

(1) الجورجيون: قصيدة للشاعر اللاتيني فيرجيل، ومن المرجَّح أنها نشرت في 29 قبل الميلاد. كما يوحي الاسم، موضوع القصيدة هو الزراعة؛ لكن بعيدًا عن كونه مثالًا على الشعر الريفي السلمي، إنه عمل يتميز بتوترات في الموضوع والهدف على حد سواء. يُعدُّ الجيورجيون العمل الرئيسي الثاني لفيرجيل، حيث يتبع *Eclogues* وسبق الإنيادة. (المترجم)

مديح ما وراء القبر: معالم ومقابر[1]

مذكرات ما وراء القبر، «معبد الموت»، هكذا يحلم العمل (الجزء الأول، الكتاب الأول، الفصل السابع) بتحديد معمار واقعي أو خيالي تجاه صفحته، يعرض كاتب المذكرات خطبه الجنائزية: إنها مسلة الأقصر في خطبة «شارل» العاشر، حيث يحاط تابوته بقصصٍ رمزية غير مرئية (الكتاب الثالث والأربعون، الفصل التاسع)، بينما تنطق الخطبة الجنائزية لـ«تاسو» أمام سرداب أصبح مكانًا مقدَّسًا هائلًا (الكتاب الحادي والأربعون، الفصل الثاني). تتكوَّن الصفحة من معبد، وهو «فضاء مقدَّس محدَّد» بالقلم من أجل قدَّاس لأروع الكلام.

من بين قصائد «مالارميه»، تتميز سلسلة «القبور» بتفرُّدها، ليس فقط من حيث موضوعها، بل ومن حيث شعريتها: اختيار السوناتة، الشكل الأكثر صلابة؛ إنها الرغبة في أن تزرع القصيدة، التي تكون لغتها مالارميَّة بالمعنى الصحيح للكلمة، بعبارات أو مصطلحات عزيزة على الشاعر الميت (وبالتالي «الطين» و«الياقوت» البودليريين). بطريقة مهيبة ومأساوية، يصبح «قبر» «إدجار بو»، بمعدنيَّته، حاميًا للعمل ولاسم المتوفَّى: «فليُظهر هذا الجرانيت على الأقل بصماتِه إلى الأبد على رحلات التجديف السوداء المنتشرة في المستقبل» (« قبر إدجار بو»).

تهدف بعض المقالات النقدية أيضًا إلى الالتقاء بهذا الجنس من المديح: يحول ميشيل ديجوي (قبر دو بيلاي، Tombeau de du Bellay)، وفرانسيس بونج (من أجل ماليرب، Pour un Malherbe)، جنس المقالة النقدية إلى مديح صريح. العديد من المقالات النقدية لـ«بودلير» كانت بحد ذاتها مديحًا («ريتشارد فاجنر وتانهايسر»، «عمل وحياة ديلاكروا»)، مديح الفنانين والفن «الحديث»؛ في صالون عام 1846 (الثامن عشر، عن بطولة الحياة

(1) «Richard Wagner et Tannhaüser», «L'œuvre et la vie de Delacroix» (sources ?).

COLLINET J. - P., 2008, «L'art de louer selon La Fontaine», in *L'Éloge lyrique*, Presses universitaires de Nancy.

DANDREY P., 1997, *L'Éloge paradoxa,l de Gorgias à Molière*, PUF.

LUCIEN, 2007, Éloge du parasite, éd. Claude Terreaux, Arléa Poche. MAULPOIXJ. - M., 2000, «Éloge et célébration», *L'Expérience lyrique*, Corti. PLATON, *Ménéxène*.

STAROBINSKI J., 1989, «Fable et mythologie auxXVIIe et XVIIIe siècles», in *Le Remède dans le mal*, Gallimard.

الحديثة «De Héroïsme de la vie moderne»)، كانت الفقرة الأخيرة ترنيمة لـ«بلزاك»:
«لأن أبطال الإلياذة يذهبون فقط إلى كاحلك، يا فوترون، يا راستينياك، يا بيروتو [...] وأنت يا «أونوريه دو بلزاك»، أنت الأكثر بطولة، والأكثر تفردًا، والأكثر رومانتيكية، والأكثر شعرية من بين جميع الشخصيات التي أطلقتها من ضميرك!».

➤ AUTOBIOGRAPHIE, AUTOPORTRAIT, BUCOLIQUE, ÉLÉGIE, HISTOIRE, LETTRE, MÉMOIRES, ODE, ROMAN PASTORAL, RÉCIT DE VOYAGE, ROMAN PASTORAL, ROMAN ROMANESQUE, TRAGÉDIE BAUDELAIRE.

***

الملحمة[(1)] ÉPOPÉE

سرد مطوَّل، في أبيات شعرية من نفس النوع، للمآثر الفردية والمآثر الجماعية، التي تستحق الذكر بشدة، لمجتمع بشري ينتصر على سلسلة من المحَن والأخطار المميتة؛ وتشارك في المواجهة قوى بشرية، إلهية، كونية، مؤيدة أو غير مؤيدة للبطل (الأبطال).

الملحمة Epos: كلام؛ الملحمة هي «كلام» بامتياز، كلام بدائي وطقسي يحتفل بالأعمال البطولية التي لا تُنسَى، وتماسك المجموعة من خلال صراعات نموذجية التي تنسِّقها القوى التنظيمية الإلهية. «البطل، زعيم جماعة متفاوتة الأهمية، تفوِّضه سلطة موجِّهة ومنظِّمة تعطي العمل بُعده المتسامي، مهمة: الوصول إلى الهدف من خلال سلسلة من المغامرات والصراعات العنيفة، بهدف الوصول إلى غاية هي، في النهاية، علاقة أفضل بين الجماعة وبيئتها المتغيِّرة» (دانيال مادلينا). الملحمة لها بالفعل وظيفة سياسية: بزعم قيصر، ثم «أغسطس» أن «أينيس» هو الجد، يُدخل «فيرجيل» التاريخ كله، «كل تاريخ روما وكل ماضيها ومستقبلها ضمن ما كان بحد ذاته الحلقة الأولى من التاريخ الأسطوري

(1) *ADORNO Th. - W., 1999, «La naïveté épique», in Notes sur la littérature, Flammarion, coll. «Champs».*
ARISTOTE, Poétique, 1990, éd. Michel Magnien, Livre de poche; et éd. Roselyne Dupont - Roc et Jean Lallot, Seuil, 1980.
HEGEL, 1962, Esthétique, extraits, éd. Claude Khodoss, PUF.
MADELÉNA TD., 1986, L'Épopée, PUF.

لروما»، يفر «أينيس» من طروادة، التي أسقطها الإغريق، وهبط على الساحل الإيطالي (جاك بيريت، فيرجيل، ص 91):

«تُظهر أسطورة طروادة حول روما هذه الوحدة الأصلية للعائلة البشرية حيث كانت مهمة روما، ومهمة «أغسطس»، هي توحيدها» (المرجع نفسه، ص 104).

تم تأليف الملحمة للإنشاد في الأماكن العامة من قِبل شاعر ملحمي، شاعر ومنشد على حدٍّ سواء، وهكذا من خلال التبئير في الأنشودة الثامنة من الأوديسة: ينشد»ديمودوكوس» (الشجار بين أخيل وعوليس)، ثم «غراميات آريس وأفروديت». يحاكي ويلعب كل الأدوار الشاعر المنشد، أو المنشد الجوَّال البسيط، بمرافقة موسيقية، ويمهِّد بمقدمة موسيقية على آلة القيثارة التي ترافق الإنشاد.

تعيِّن «الملحمة» أيضًا الشعر الملحمي: الملحمة هي ابنة الشعر، سُداسي التفاعيل. يميز كتاب (عن الشعر) لـ«أرسطو» المأساة والملحمة بواسطة الشعر: إن بحر الإيامبي في المأساة «يتلاءم بشكل أفضل مع الكلام المنطوق»، وبالتالي الحوار. و«مع الوزن السداسي نخرج من السجل المنطوق» (فن الشعر، الفقرة 1449، الأبيات 26 ـ 27): إنه ملائم لاتساع نطاق القصة الملحمية، حيث إنه «أكثر رسوخًا واتساعًا» (الفقرة 1460، الأبيات 6 ـ 10). إنه يُبرز الوزن بقوة، ويدعم الإنشاد؛ ويضمن الجناس، والسجع، وطاقة الكلام.

الملحمة عبارة عن سلسلة من الحوارات والمونولوجات، يأتي الراوي لتقديم الشخصيات، ويسمح لهم بالتحدث باسمهم: رأى «أرسطو» في قصائد «هوميروس» إنها «تمثيلات في شكل دراما» (الفقرة 1448 البيت 35). في العصور القديمة، كان من الممكن وضعُ النص في شكل عمل مسرحي، مع كلِّ خطاب يظهر اسم الشخصية في الهامش. في الأوديسة، تقدِّم حكايات «أوديسيوس» في بلاط «ألكينوس» كدراما في شكل حوارات وخطابات، داخل القصة الرئيسية، التي هي دراما بحدِّ ذاتها. عند كل تغيير في الدور، يعلن الشعر المصاغ عن الشخصية الجديدة من خلال تقديم خطابها، وبالتالي: «يتأمله «تيليماكوس» بهدوء وهو يقول»: يحدِّد المستمع المتحدث الجديد، وينظم المنشد إيماءته وصوته وفق أدواره المختلفة.

ومن هنا كان التوازي بين النمط الملحمي والنمط الدرامي (المأساة)، مثمرًا جدًّا في تاريخ الشعرية، من «أرسطو» حتى «هيجل» (علم الجمال). لذلك، بسبب «الثراء

الداخلي»، الذي يضحَّى به في المأساة من أجل تمثيل العاطفة المهيمنة مقارنة «بالفضاء الشاسع للقصيدة الملحمية، يمكن أن تتكشَّف جميع جوانب الشخصية». وبالمثل يميز «هيجل» بين القدَرية الملحمية والقدرية المأساوية: «الشخصية الدرامية، بسبب طبيعة هدفها، والرغبة في تحقيقه في مواقف معينة مليئة بالصراعات، تخلق مصيرها، على العكس من ذلك، بالنسبة إلى الشخصية الملحمية، فهي نتاج قوة الأشياء».

إن المواد المدروسة (الأساطير)، وحشد إجراءات التضخيم والسجل «السامي»، والوظيفة المؤسسة أو التي تعيد التأسيس للشعب، جعلت من الملحمة جنس نبيل بامتياز. حافظت الأسبقية على مر القرون من خلال «الجنس البشري»، على تكوين فكري وجمالي وأخلاقي قائم على دراسة النصوص القديمة، «هوميروس» و«فيرجيل» على وجه الخصوص. في صالون عام 1846، رأى «بودلير» أن أفق توقعات الزوار قد هيِّئ بواسطة التركيبات الرائعة «للحياة القديمة، القوية والحربية» (صالون 1846، الثامن عشر)؛ التحدِّي، حسب رأيه، هو «اكتشاف الجانب الملحمي للحياة الحديثة وإثبات أن عصرنا ليس أقلَّ خصوبة من العصور القديمة فيما يتعلَّق بالأنماط الرفيعة». وهكذا ظلت الملحمة نوعًا مألوفًا ومخيفًا في نفس الوقت، وهو تحدٍّ مستحيلٌ بالنسبة إلى «رونسار» و«فولتير» و«لامارتين» والعديد من شعراء القرن السابع عشر.

إنه بمثابة جنس مستحيل بعد القدماء، ولكنه يعيش من خلال «التشتُّت المثمِر لأعضائه المتناثرة في الحقل الأدبي» (د. مادلينا)؛ هذه «الأعضاء المستمدَّة من جوانب مختلفة» تتجه نحو التراجيديا والدراما وخاصة الرواية: لقد ساعدوا في إضفاء مضمون على شعرية الأجناس السردية اللاحقة، الرواية الإغريقية باعتبارها آلات سردية باروكية أو هوجوية عظيمة. يتغذَّى «زولا» بها، وكذلك (طريق الفلاندر، La Route des Flandres) لـ«كلود سيمون»، وهو يحكي بسهولة أحلام يقظة الفارس خلال كارثة عام 1940 الذي ضاع في صور خيالية تستحضر مواكب الفرسان المجيدة.

الملحميات

الملحمة، كلام أساسي

«هذه القصص تبدو من عصر آخر. ظهر شيء مشابِه لهذه الرؤية بلا شك في ملاحم أورفيك القديمة التي تحكي عن البشر الخيول، أفراس النهر القديمة» (البؤساء، الجزء

الثاني، الكتاب الأول، الفصل التاسع): من خلال تقديم تخيل «لمشهد رائع»، لمهمة سلاح الفرسان في «واترلو»، يشير «هوجو» إلى قصائد مثل (مولد الآلهة) للإغريقي «هزيود». وفي مقدمة السلسلة الأولى من (أسطورة القرون، La Légende des Siècles)، نقل هذا التراث. وضعت الملحمة «في شكل كلام أساسي، الجوهري، نطق به الشعراء البدائيون الذين يتحدَّثون عن نشأة العالم وحقيقته» (د. مادلينا، المرجع السابق).

الاحتفال صفة تميِّز الملحمة عن التاريخ: إنها تنتمي لبلاغة المديح. ومن ثم التوتُّر المثمر بين المحاكاة والتعويذة. ومن هنا جاء التوتُّر الذي حلَّله «تيودور أدورنو» فيما يتعلق بوصف* درع «أخيل» في الإلياذة (الفصل الثامن عشر): تريد الملحمة أن «تخبر شيئًا غير قابل للتبادل، والذي يستحق أن يتم الإخبار به باسمه»؛ لكن هذا «الارتباط المحدود بالخاص»، رد الفعل المتحدي لإبراز «الواقعي بكل نقائه» ـ «ضد الشمولية الكلية للفكر» و«التلاعب المفاهيمي بالأشياء» ـ هو بمثابة استحالة تندرج تحت «السذاجة الملحمية» («السذاجة الملحمية»، ص 34، La naïveté épique).

مواجهة بين عالمين

السمة الثانية، تنشد الملحمة المواجهة القاسية بين عالمين: «كل الملاحم البدائية تقدِّم لنا صورة الروح الوطنية»، «كل أمة في حالة حركة، والتي تكشُّف، من خلال الأخطار المشتركة، عن الإلهام والنشاط الشبابي، لأنها أعظم فرصة يجب أن يستجيب لها الوطن كله بنفسه، وينعكس ذلك في جميع جوانب الحياة، حتى في علاقة الشعب بكل الطبيعة المحيطة» (هيجل). مرة أخرى، إنه صدام بين عالمين يؤرِّخ للمعارك والمفاخر خلال حروب الدين، والتي يبدِّلها صوت الراوي، ملحمة (المآسي، Tragiques، لأجريبا أوبينيه، 1616). في أسطورة القرون، تقف قوى الظلام ضد قوى التجديد، إنها مسيرة الإنسانية نحو التقدم (عصر النضالات الملحمية، Temps des luttes épiques)، كما جاء في الافتتاحية.

تمشيًا مع المخاطر، تستخدم الملحمة ترسانة من صور المبالغة*، لتعظيم الأشياء المشار إليها وتوسيع الخطاب.

بذخ وصفي

تحتاج الملحمة إلى فضاء: البحار والإمبراطورية الرومانية هما مسرح الاشتباكات في (الشهداء، Les Martyrs)، حلبة تتناسب حتى مع الفاعلين الخارقين في الصراع ضد

بعضهم بعضًا. يستعيد «شاتوبريان» الرسمَ التخطيطي للأوديسة والإنيادة. العاصفة هي أحد معالم الصراع ووصفها لحظة ضرورية في هذا الجنس.

قصور وحدائق وأسلحة وأقمشة وأوانٍ، فالملحمة تقدِّم لقرائها أوصافًا ثرية، وأشهرها درع «أخيل» (الإلياذة، الأنشودة الثامنة عشر)، وهو ما قلَّده «فيرجيل» نفسه في وصف درع «إينياس» (الإنيادة، الأنشودة الثامنة). وصف درع «أخيل» هو أول وصف فني مؤثر ecphrasis*. يجعل «شاتوبريان» «إيدور» المنبهر (الفصل الخامس) يزور روما، كما يزور «أينيس» روائع قرطاج، ويكتشف «أوليسيس» حدائق «ألكينوس»، كما يكتشف «إيدور»، سحر حياة البلاط في مدينة «باياي»، بالقرب من نابولي. ينافس «فينيلون» النماذج القديمة في أوصاف (مغامرات تيليماك، Aventures de Télémaque). كما تحافظ الروايات الباروكية العظيمة في السنوات (1640 ـ 1660) على توقعات قوية للقراء في هذا الصدد من خلال مضاعفة اللحظات الوصفية الباذخة.

قدم «أدورنو» تحليلًا أصليًّا للمشروع الذي يحكم وصف هوميروس: «إن دقة الكلام الوصفي تسعى إلى التعويض عن عدم صحة كل خطاب. ما يدفع «هوميروس» إلى وصف الدرع بأنه منظر طبيعي، لتطوير استعارة في العمل حتى تصبح مستقلَّة وتمزِّق نسيج السرد، هو أيضًا ما دفع دائمًا أعظم الساردين في القرن التاسع عشر إلى الرسم والتصوير بدلًا من الكتابة. إن تحرير تمثيل العقل الانعكاسي، بمثابة محاولة يائسة دائمًا حتى الآن من خلال اللغة التي تسعى إلى علاج نفسها من التلاعب المفاهيمي للأشياء».

في هذا الصدد، تعد الإحصاءات سمة مميزة للملحمة. في الكتاب السادس من (الشهداء)، يحصي البطل «إيدور» القوات الرومانية، ثم يصف حشد الفرنجة. النموذج هو «كتالوج سفن» الإلياذة (الأنشودة الثانية) «قد تبدو هذه المجموعات مملَّة. إن الميول التي أظهرها لها «هوميروس»، والأكثر من ذلك، «هزيود»، تظهر أنها تلعب دورًا ذا أهمية أولى في الشعر. [...] إنها تشكل أرشيفات مجتمع دون كتابة، أرشيفات أسطورية بحتة. [...] هذا الاهتمام بالصياغة الدقيقة والإحصاء الكامل يعطي الشعر القديم صوابية شبه طقسية» (جان بيير فيرنان). يرى «م. بوتور» أن تبنِّي «فيكتور هوجو» فكرة الإحصاء يعتبر منعطفًا للرواية:

«يجب أن يكشف العمل عن هذه الحقول التاريخية التي ينجذب إليها الأفراد مثل

حبيبات البرادة. [...] يسهم الإحصاء بعنصر رأسيّ في قراءة الرواية يقودها إلى القصيدة ويغير نشاطنا تجاهها بعمق».

الاتساع والتماسك

ثمة توتر يتخلَّل كتاب (فن الشعر) لـ«أرسطو»: تمجيد قصائد «هوميروس»، باعتبارها نماذج للتماسك، بينما يُنظر لرؤية الإلياذة على أنها «تجميع لعدة قصص»؛ لأن قانون الجنس هو الاتساع، الأمر الذي يجعله يتجاوز شرط تغيير السرد وتجديد الاهتمام. تم انتقاد «الإنيادة» بسبب افتقارها إلى التأليف.

الشعرية من هذا النوع غنية بالأسئلة التي تطرحها القصة داخل القصة، مما يضع لذة حكي القصص في البؤرة. يبدأ «شاتوبريان» ملحمة (الشهداء) مثل القدماء، بالدخول إلى صلب الموضوع in medias res (القصة جارية بالفعل عندما يبدأ السرد): يقود لقاء البطلين الشابين إلى عودة طويلة إلى الوراء، قصة «إيدور»، وهو شاب مسيحي إغريقي منحدر من «عائلة شهيرة، رهينة الإمبراطور «دقلديانوس» في روما (الكتب من الرابع إلى الحادي عشر).

أشاد «بودلير» بـ«هوجو» لتخليه في (أسطورة القرون) عن الملحمة التقليدية، والمتناقضة قوانينها مع التركيز الأساسي للشعر: «كل من يحاول تأليف قصيدة ملحمية، كما فهمتها الأمم الشابة، يُخاطر بتلاشي التأثير السحري للشعر، إلا إذا كان ذلك لطول العمل الذي لا يطاق [...]. ومع ذلك، ابتكر «فيكتور هوجو» القصيدة الملحمية الوحيدة التي يمكن أن يخلقها رجل في عصره لقراء عصره. أولًا، القصائد التي يتألَّف منها العمل قصيرة بشكل عام، وحتى إيجاز بعضها لا يقل استثنائية عن طاقتها». (عن معاصري، Sur mes contemporains: فيكتور هوجو). إن كتاب أسطورة القرون ليس ملحمة، لكنه «ملاحم صغيرة». عمل قيد التنفيذ (1859 إلى 1883)، ومن ثم يتغير الهدف: من ألبوم «ملاحم صغيرة» إلى رؤية لمسيرة الإنسانية نحو التقدُّم، ليس دون الانعطافات والنكسات. حتى إن «هوجو» يجذب إلى المدار الملحمي للعصر المعاصر، أناسًا متواضعين يجسِّدون الفضائل الإنجيلية. الانقطاع والتنوع: كيف نجمع في هجاء ملحمي كامل، قصة بطولية، رائعة، قصيدة نهاية العالم، قصيدة فلسفية، درامات مسرحية صغيرة، مسرحيات مكتوبة بالوزن السكندري ومسرحيات في مقاطع موزونة وتخطيطات مختلفة؟

سوف يتحدَّى «هيريديا»[1] نفسه لتضمين مادة ملحمية في سوناتة تذكارية، مثل «هروب القنطور» من سلسلة حكايات «هرقل والقنطور».

العوامل الإلهية

القوة الدافعة الرئيسية وراء الحدث في «إنيادة» فيرجيل هي غضب جونو[2]، الذي تم مسرحته بطريقة رائعة؛ فوسيط الوحي والنبوءات والعجائب تربط الناس بالآلهة. وفقًا للمخطَّط الفعَّال، فإن القوة الإلهية هي المرسل؛ يبحث البطل عن شيء، الوطن الذي يلتحق به، ويؤسِّسه، ويعيد تأسيسه، وهو في نفس الوقت المتلقِّي؛ والقوى الإلهية أو مندوبيها يتدخَّلون كمعارضين أو مساعدين، ومن هنا يأتي حضور العجيب. في ملحمة (الشهداء)، يطلق الشيطان العنان لأتباعه ضد «إيدور»، يستشير «دقلديانوس» العرَّافة. في نهاية محنه، يصل البطل الملحمي إلى موطنه الحقيقي، «أينيس» إلى «لاتسيو»، و«عوليس» إلى «إيثاكا»، و«إيدور»، مع «سيمودوسيا»، يموت في مدرج «فيسباسيان»، بوابة الدخول إلى الوطن السماوي.

الجنس السياسي

الملحمة، الكلام البدائي. يرى «ميشيل بوتور» أن وظيفة الملحمة «هي أن تعيد للعائلات النبيلة البريق الذي يفقدونه» ومعهم شعب كامل يحمل اسمها («الفرد والجماعة في الرواية»، Individu et groupe dans le roman، الدليل الثاني، ص 76): يكشف بطل الرواية إلى جانب «التسلسل الهرمي الواضح»، جانبًا آخر، وتصبح الرواية تدريجيًّا «تعبيرًا عن مجتمع بدأ يتغير» (ص 80).

تم تأليف (أغنية رولان، La Chanson de Roland) في تلك الفترة (نحو 1100) التي فيها جمعت المسيحية قواها في سياق الحروب الصليبية، وتستمد طاقتها من معركة «رونسفاليس» في 15 أغسطس 778 ومن هيبة النظام الملكي الكارولنجي. بالمقابل، اعتقد «هيجل» أن «دولة منضبطة ومنظَّمة، ذات دستور وقوانين وضعية، وسلطة قضائية تمتد إلى كل شيء، [...] لا يمكن إلا أن توفِّر أساسًا غير مناسب تمامًا لتطوير الحدث الملحمي».

---

(1) خوسيه ماريا هيرديا (1842 ـ 1905): شاعر فرنسي كوبي المولد. (المترجم)

(2) جونو: ملكة الآلهة الرومانية وراعية الزواج. (المترجم)

إن الإنيادة» ملحمة من نوعٍ جديد تمامًا، وهي أقرب ما تكون إلى ملحمية «تيت ليف» منها إلى ملحمية «هوميروس»، والتعبير عن واحدة من أكثر السمات المميزة للعبقرية الرومانية (فهم يرون العالم على أنه الاستمرارية والمسئولية) [...] هي بمثابة احتفاء بـ«أغسطس»، نهاية التاريخ الروماني» (جاك بيريه). إن ابتكار «فيرجيل البارع» هو قدرته على «أن يُدخِل كلَّ تاريخ روما، كلَّ ماضيها ومستقبلها، ضمن ما كان بحدٍّ ذاته فقط الحلقة الأولى من تاريخ روما الأسطوري»:

«تمجيد أعمال «أغسطس»، السرد الأسطوري، استحضار أبرز الشخصيات في التاريخ الروماني» (المرجع نفسه). في هذا الصدد، فإن حاضر الملحمة، كما في «أسطورة القرون»، له قيمة الخلود.

قراءات أليجورية

في مقدمة «جارجانتوا»، يسخر «رابليه» من الهوس الاستعاري لدى قراء «هوميروس» الإنسانويين. إنه يصاحب تاريخ هذا الجنس ذاته. ضاعف الإغريق من قراءات «هوميروس» المجازية: تحت حُجب لطيفة، كان السرد يغلِّف الحقائق الخفية، والأخلاقية (الوحوش الخرافية التي تهدِّد عوليس، وأليجوريات المشاعر البشرية)، والعلمية (نشأة العناصر وتوليفها). في مقدمته للإلياذة، قدَّم «بول كلوديل» قراءة لاهوتية للحلقة حيث يأتي «بريام» متوسِّلًا للمطالبة بجثة ابنه «هيكتور» من «أخيل» (الأنشودة الرابعة والعشرون):

«لكن ها هو «بريام» يخرج مع الحضور من المدينة المستغلَقة. يُخرِج الأب من المدينة المستغلقة. يُخرج اللّٰه الذي يأتي ليطلب المغفرة من خليقته. يُخرج الأب القادم ليطالب بابنه مرة أخرى».

يميِّز هذا التراث ملحمة (الشهداء): يجعل «شاتوبريان» هذا العمل بمثابة أليجوريا لمعركة بين اثنين من ربات الإلهام، وهو نفسه بطل الجمالية الحديثة، ربة الشعر المسيحية، ضد ربة الشعر الكلاسيكية الوثنية؛ بعد عصر الأنوار الذي حجب العصور الكلاسيكية القديمة، أراد تجديد ربة الإلهام القديمة بأن ينقل إليها الدم الحي للإلهام المسيحي؛ إنه يدمر الملحمة الكلاسيكية من خلال توجيه أسلحته وسحره ضدها. كما يتحدَّى النثر الشعر الملحمي:

«لقد فضلت لغةً تسمح لي بالتعبير بأقل قدرٍ من العقبات عن الحماس المستوحَى من مشاعر القلوب العظيمة والشخصيات النبيلة والأفعال الرفيعة» (الفحص اللاحق للعمل).

الأجزاء المبعثرة MEMBRA DISJEC TA

لم تتوقف مقطوعات الملحمة القديمة عن العيش، مما ساعد على تجسيد شعرية العديد من الأجناس.

بالنسبة إلى «أرسطو»، يملأ «هوميروس» الحساسية الجمالية والإدراك؛ لكن مدحه للمأساة انتهى به إلى الإطاحة بالملحمة: إن التفكير في المأساة الإغريقية كما التفكير في مأساة «راسين» أو «كورني» فيما يخص شعريتهم مستحيل، في الواقع، دون المرور بالملحمة.

«إن مسرح هذه الدراما هو العالم»، هكذا قال «بول كلوديل» عن مسرحية (حذاء الشيطان، 1929، Soulier de Satin)، التي تدين بالكثير للملحمة: على امتداد البحار من أمريكا إلى المغرب، ثمة بطل قادر على التخلي عن عاطفته والبقاء مخلصًا لمهمته، والعبور إلى العجيب. «وجهة نظر شاعر ملحمي»، كما قال هو نفسه، معتبرًا إسبانيا التبشيرية في القرنين السادس عشر والسابع عشر «بطلة الوضع الملحمي»: كما هو الحال مع «إنيادة فيرجيل» التي جعلت الأرض تتجمَّع حول روما، يريد البطل «رودريج» أن يكون «رجلًا كاثوليكيًّا» بالمعنى الأصلي للكلمة (مع الأخذ في الاعتبار وجهة النظر الكلية)، «حتى يتم لمُّ شملِ جميع أجزاء البشرية»، كما قال للياباني «دايبوتسو»[1].

تتبنَّى الأجهزة الروائية الإغريقية أو «الباروكية» العظيمة، الرحلات الملحمية المحفوفة بالمخاطر، والهجوم على العناصر، والمبادرات الإلهية مثل السلوك البطولي للشخصية الرئيسية، فضلًا عن اللحظات الوصفية العظيمة.

لا شك في أن الاحتفال، وهو أمر أساسي للملحمة، يميِّزها جذريًّا عن الجنس التاريخي. يروي المؤرخ القديم مآثر «هانيبال»، ويعلن «فيرجيل»، من البيت الأول، أنه سوف «ينشد» مآثر «إينيس». «وسواء ضاعت هذه الوظيفة الأساسية للاحتفال أو تراجعت عن الأنظار، فإن الملحمة تتدهور بعد ذلك، إما في التاريخ أو في الرواية، في حين أن

(1) بوذا الكبير. (المترجم)

العمل الرومانسي أو التاريخي على العكس ينجذب نحو الملحمة ومن ثم يستثمر فيها مؤلفها الوظيفة الاحتفالية» (رينيه مارتن وجاك جايار[1]). وهكذا فإن «ميشليه راوٍ ملحمي عندما يستحضر جمع المتطوعين في عام 1792: «تأمل، أتوسل إليك، إذا كان بإمكان نظرك أن يشملها، تلك الحشود الهائلة، ذات الحركة العظيمة التي لا يمكن تصورها. ستمائة ألف متطوع يريدون السير إلى الحدود [...] جيل رائع، الذي رأى الحرية والمجد في نفس الشعاع، وسرق النار من السماء». اتبع الكتالوج الملحمي للزعماء: «كان «هوش» الشاب البطولي، الذي كان عليه أن يعيش القليل جدًّا، الشخص الذي لا يمكن لأحد أن يراه دون أن يعشقه ـ لقد كان النقاء نفسه، تلك الشخصية النبيلة والمحاربة، كما بكى «مارسو»، على العدو ـ لقد كان إعصار المعارك، و«كليبر» الغاضب، الذي، في هذا الجانب الرهيب، كان له قلب إنساني وطيب [...]».

من «ستاندال» إلى «كلود سيمون»، تم إدراج تمثيل الحرب على خلفية ملحمية، ومن ثم يحدِّد معالجتها في كل مرة شعرية الرواية (انظر «الرواية الملحمية»). «يلاحظ «ميشيل بوتور»، «في عالم الملحمة، «أنِ اللغة تمتدُّ من أحد طرفي الفضاء الاجتماعي إلى الطرف الآخر، كل نبيل في مجاله قادرٌ على التواصل مع الأكثر غموضًا»؛ لكن رواية «ستاندال» من عصرٍ «يبدو فيه أن الجميع يتحدَّثون نفس اللغة، ومع ذلك يثبت أن الاتصال مستحيلٌ بين الكاتب أو بطله، المنغلق على نفسه، وهذا الحشد المهدَّد» («الفرد والجماعة في الرواية»، الدليل الثاني، ص 82).

يسمح الإحصاء الملحمي أن تصنع الرواية الهوجوية «مغامرات لا تُعد ولا تحصى»، مما يسهم «بمكون رأسيّ يُفضي إلى القصيدة»، وفي النثر «علم عروض جديد، بينما القديم يسقط كأنقاض رائعة من خلال أشعاره» (« فيكتور هوجو روائي»، الدليل الثاني، ص 230 و236).

---

(1) أشارة لعملهما المشترك الأجناس الأدبية في روما والأول هو أستاذ اللغة والأدب اللاتيني في جامعة السوربون وله العديد من المؤلفات ـ 1932، بينما الثاني هو كاتب فرنسي ومتخصص في الدراسات اللاتينية 1948 ـ. (المترجم)

على نمط[1]

تعتبر الملحمة بمثابة جنس مستحيل بعد «هوميروس» و«فيرجيل»، إلا أنه أدَّى، من ناحية أخرى، إلى ظهور المعارضات والمحاكاة الساخرة وتمارين الأسلوب، مثل قصيدة (المقرأ، لبوالو، 1683). في الواقع، غالبًا ما تأتي لذة القارئ من التعرف على «الأعضاء المتناثرة» في الملحمة. علامة مميزة، القائمة تفسح المجال للمعارضة، على سبيل المثال في الأعمدة اللانهائية التي تؤدي إلى تطرف العملية لدى «رابليه»، كما في رواية (الربع كتاب، Le Quart Livre).

وكما هو الحال مع «لافونتين» في الحكاية الرمزية (الديكان، Les deux coqs) («يعيش ديكان في سلام، ظهرت دجاجة،/ وها هي الحرب المشتعلة./ الحب، لقد فقدت طروادة؛ وإليك يعود/ هذا الشجار المسموم/ حيث رأينا حتى «زانثوس»[2] مخضَّب بدماء الآلهة»)، «ريمون كوينو» في بداية رواية (زهور زرقاء، Fleurs bleues)، و«رابليه» في «ربع الكتاب» في (الفصل الحادي والأربعون) يحاكيان على نحوٍ ساخر القتال الملحمي. «أريد أن أتحدَّث عن كفاح المسيحيين والنصر الذي حققه المؤمنون على أرواح الهاوية،

(1) «Les épopées, littératures de la voix», in *Diogène, janvier - mars 1988, Gallimard.*

ADORNO Th. - W., 1999, «La naïveté épique», *in Notes sur la littérature, Flammarion, coll. «Champs».*

ARISTOTE, Poétique, 1990, éd. Michel Magnien, *Livre de poche; et* éd. *Roselyne Dupont - Roc et Jean Lallot, Seuil, 1980.*

BUFFIÈRE F., 1956, Les Mythes d'Homère et la pensée grecque, Les Belles - Lettres.

BUTOR M., 1964, «Individu et groupe dans le roman», inRépertoire II, Minuit.

COMBE D., 1989, Poésie et récit, unerhétorique des genres, Corti.

HEGEL, 1962, Esthétique, extraits, éd. Claude Khodoss, PUF.

HOMÈRE, Odyssée, 1966, extraits, éd. Henri Goube, Hachette.

KIBÉDI - VARGA A., 1990, Les Poétiques du classicisme, Klincksieck.

LESTRINGANT F., 1986, Agrippa d'Aubigné, «Les *Tragiques», PUF,* «Études littéraires».

MADELÉNAT D., 1986, L'Épopée, PUF.

MARTIN R. et GAILLARD J., 1990, Les Genres littéraires à Rome, Nathan - Scodel.

PERRET J., 1967, Virgile, Hatier.

VERNANT J. - P., 1971, *"Aspects mythiques de la mémoire et du temps ", in Mythe et pensée chez les Grecs, I, Maspéro.*

(2) زانثوس: إله نهر قريب من طروادة. (المترجم)

من خلال الجهود المجيدة التي بذلها زوجان شهيدان. يا ربة الشعر السماوية، أنتِ التي ألهمت شاعر «سورينتو» [تاسو] ورجل ألبيون الأعمى [ميلتون]، [...]، علمني أن أعزف على قيثارة «داود» الأغاني التي يجب أن أسمعها»:

يستعيد «شاتوبريان» منذ بداية ملحمة (الشهداء، 1809) «موضعًا»، وهو التضرُّع الأوَّلي لربَّة الشعر. يُدعى والد البطلة «سيمودوسيا»...، «ديمودوكوس» رئيس كهنة «هوميروس»، كما هو الحال في «الأوديسة» الشاعر المنشد. الكثير من علامات تمارين الأسلوب: لذة العثور على مثل هذه «المواضع».

➤ ÉLOGE, FABLE, HISTOIRE, ROMAN COMIQUE, ROMAN ÉPIQUE, ROMAN ROMANESQUE, TRAGÉDIE

***

(F)

الحكاية الخرافية الرمزية[1] FABLE

من خلال معجم المفردات الأدبية الموروث من اللاتينيين، تلقَّت الحكاية الخرافية الرمزية ثلاثة معانٍ مميزة: «التنظيم السردي» أو «تنفيذ الحبكة» التي تؤلِّف قصة خيالية (التي ترجمت عن الكلمة اليونانية قصّ muthos)؛ وتنهل هذه الحكاية من الخرافات، كما تشير الحكاية الخرافية إلى جميع الحكايات الأسطورية، وستكون تحولات Métamorphoses «أوفيد» بالنسبة إليها «الكتاب المقدس»؛ أخيرًا، في حين تحجب هذه القصص حقائق، كونية، لاهوتية، أخلاقية، تشير الحكاية الخرافية إلى قصة مشفَّرة، حيث تعدُّ «الحكاية الخرافية» أكثر الأنواع التي يمكن الوصول إليها. «ومن ثم فإن لها جذورًا أسلافية، إذا جاز التعبير، ولا سيما في الاستعارة» (لوتشيانو كانفورا)، و«بنية عميقة»، جنبًا إلى جنب المثل والأحجية، والعديد من اللغات المشفرة.

الخرافة

1 ـ الحكاية الخرافية

مجموعة كبيرة من المعطيات التي قدَّمتها النصوص القديمة والنقل الإنسانوي الموروث، من خلال ترجمات تشكِّل مجموعةَ نصوصٍ مقبولة بشكلٍ عام، حول الشخصيات الأسطورية، مع الطباع، وسلاسل الأنساب، وسلسلة أحداث، وما إلى ذلك، مما جعلها مشهورة. ولقد تم نشر هذه المواد ليس فقط عن طريق النصوص، ولكن أيضًا عن طريق الرسم والنحت والموسيقى، مع قوة لا تقل عن قوة الخيالات. هذا الإرث بوصفه إرثًا عامًّا، ويؤسِّس ثقافة فكرية وفنية مشتركة بالمعنى الأوسع، لا

---

(1) *FUMAROLI M.*, 2001, *La Querelle des Anciens et des Modernes, Gallimard, «folio classique».*
KIBEDI - VARGA A., 2000, *Poétiques du classicisme, Aux Amateurs de livres.*

يمكن لأحد أن يستخدمه كما يحلو له: سيكون الأمر بمثابة تعديل أبجدية. مثلًا أخيل: «إن أتينا بـ«أخيل» المجيد إلى المسرح، فلنجعله فائض الحيوية، غضوبًا، غير مرن، صلبًا»، كما قال الشاعر «هوراس» (عن الشعر ـ الأبيات 119 ـ 120)، ويذكر «راسين» أن «أخيل»، وفقًا لمعظم الشعراء، لا يمكن أن يُصاب سوى في الكعب، على الرغم من أن «هوميروس» يجعله يصاب في ذراعه ولا يعتقد أنه غير معرَّض للخطر في أي جزء من جسده» (المقدمة الثانية لأندروماك).

إذا ما قمنا بتعديل جزءٍ من المعطيات، فذلك من أجل أن نبني «موضوعنا» الخاص بنا، بسبب التماسك الخاص بالعمل المعروض، ولكن يجب علينا شرح ذلك. هذا ما يفعله «راسين» في مرحلتين: تخلى عن «يوربيديس»، حيث «أندروماك» تجهل «أستياناكس»، ابن «هيكتور»، ـ وفي هذا يبتعد «يوربيديس» عن الحكاية الخرافية الرمزية، لكن «راسين» يجب أن يبرر نفسه لأنه ترك «أستياناكس» على قيد الحياة في الأسر مع «أندروماك». ومن هنا جاء التمييز الذي يرسمه «بين تدمير الأساس الرئيسي للحكاية الخرافية وتغيير بعض الحوادث التي تكاد تغير وجهها مع كل الأيدي التي تتعامل معها». هذا ما يسمح له أن يقول إن «موضوع» مسرحيته «مختلف تمامًا» عن موضوع مسرحية «يوريبيدوس»: إن «أستياناكس» يتراجع أمام الطفل الذي كانت ستحظى به «أندروماك» من سيده الملك «بيروس»، وأن شخصية أندروماك نفسها هي التي تغيَّرت، وبالتالي تغير المصدر المثير للشفقة، ومن ثم الإعجاب الذي تثيره. الأمر نفسه ينطبق على «بيروس» الذي اختاره، «لطيفًا»، ولكن ليس بما يكفي لذوق القراء الرومانسيين لـرواية (المرصعة بالنجوم): إن تغيير «بيروس» في هذه النقطة، كان من أجل إيقاف الآلة المأساوية، حيث «أرسطو، البعيد تمامًا عن مطالبتنا بأبطال مثاليين، يريد ـ على العكس من ذلك ـ أن تكون الشخصيات مأساوية، أي أولئك الذين تسبَّب سوء حظهم في وقوع كارثة المأساة، ليسوا صالحين تمامًا ولا أشرارًا تمامًا» (المقدمة الأولى).

الشيء الوحيد المهم هو «الطريقة البارعة التي استطاع بها الشعراء استيعاب الحكاية الخرافية في موضوعهم»، وهذا ما يختتم به المقدمة الثانية، وإعطاء الكلمة الأخيرة للعالم الإنسانوي الذي طرح هذه المشكلة من خلال التعليق على «سوفوكليس».

تُعرف الحكاية الخرافية أيضًا باسم «الخرافة أخلاقية المغزى» apologue، وهي جزء من الجنس التعليمي، وهي قصة قصيرة تُكتب نثرًا أو شعرًا، مخصَّصة للتعليم الأخلاقي، وتستند إلى مبدأ القياس لتمثِّل سلوكيات البشر من خلال التنكُّر الحيواني، وذلك من خلال مواجهة ثنائية دائمًا في العصور القديمة، وأحيانًا ثلاثية مع لافونتين («القطة، ابن عرس والأرنب الصغير»)، وهي مواجهة ممثَّلة في العناوين. وغالبًا ما يُفك تشفير القصة بخطاب قصير، يحمل «مغزًى أخلاقيًا» صريحًا إلى حدٍّ ما، صاغه الراوي أو إحدى الشخصيات.

وغالبًا ما تكون العلاقة متغيِّرة بين القصة والأخلاق: الحكاية الخرافية نوعٌ أدبي، الأخلاقية هي الغاية النهائية منه؛ كلُّ شيء يجب أن يشير إليها؛ التفاصيل تابعة لها. ولكن مع لافونتين، فإن القصة، «جسد» «الحكاية» لا تُختزل في الأخلاق (روح «الحكاية الخرافية»،l'âme de la fable، مقدمة عام 1668)، وتحتفظ ببعض الاستقلالية. وهكذا، بالنسبة إليه، العلاقة المقيِّدة للمبدأ مع توضيحه تميل إلى الاسترخاء، أو يمكن للأخلاق أن تتغيَّر، أو صيغها الجمعية.

قام الإنسانويون بتوسيع القراءات التي قدَّمتها «الحكايات الإيسوبية» في العصور الوسطى التي صنعها اليوناني إيسوب (ومن ثم إيزوبت وفقًا لبعض النطق اليوناني)، وغالبًا ما يتم إثراء مجموعات الخرافات بالمنمنمات. تضمن الدعوة الأخلاقية للحكاية الإيسوبية مكانة مركزية في التعليم من خلال قراءة المؤلفين القدامى.

بوصفها تعليمية، تنتمي الحكاية الخرافية في الأساس إلى البلاغة، وليس إلى الأدب: ولقد جعلها أرسطو أحد أنواع ثلاثة نماذج يلجأ إليها الخطيب. ولكونها تستندُ إلى القياس، فقد تطوَّرت في القرنين السادس عشر والسابع عشر في حضارة إنسانية غنية جدًّا بالرموز والشعارات، حيث تغذِّي مجموعاتها التي لا حصر لها الإبداع الفني والأدبي؛ وهذه المعارض من الأشكال المجازية للرذائل، والفضائل، والطباع، وما إلى ذلك، مرتبطة بصورة منقوشة وصيغ شعرية تعطي دلالة، ولكن وفقًا لدرجات متغيرة جدًّا من التوافقات الصريحة بين الاثنين: يمكن بالفعل إضافة تعليقات تعليمية إليها؛ ستُميِّز بها الحكاية الخرافية. في الواقع، فك الشفرة الأخلاقي، وبعيدًا عن كونه واضحًا، قد يشوش نتيجة تدخُّل العديد من الشفرات المجازية. يستمتع لافونتين بتعدُّد المعاني هذا، الذي يحافظ

عليه من خلال فن نظم الشعر المعقَّد: تشير الاختلافات في ترتيب الأبيات، في الواقع، إلى صلات غير متوقَّعة للقافية، وبالتالي تأثيرات المعنى التي تجذب القارئ إلى اتجاهات متباينة إلى حدٍّ ما.

من الخرافة إلى الحكايات الخرافية

راسين والحكاية الخرافية

تكشف مقدمتا راسين لمسرحية أندروماك بشكلٍ خاص عن شعرية كلاسيكية تستمد موادَّها من الأعمال وقصص العصور القديمة، التاريخية أو الأسطورية: في الواقع، ماذا يمكن أن يكون هامش الابتكار؟ وكيف نفهم فكرة الابتكار ذاتها؟

تبدأ المقدمة الأولى (1668) بمقطع من الإنيادة، حكاية أينيس وهو يفرُّ من طروادة، ويقترب من أبيروس حيث يجد زوجة هيكتور، أندروماك، أسيرة بيروس، ابن أخيل، تقدم تضحية من أجل هيكتور وتكشف عن مصيرها لأينيس. «هنا في بضع أبيات شعرية نجد موضوع هذه المأساة برمته. هذا هو موقع المشهد، والحدث الذي يتم فيه، والممثلين الأربعة الرئيسيين، وحتى طباعهم». الاقتباس نفسه من فيرجيل في بداية المقدمة الثانية (1676)، حيث يشير راسين مرة أخرى إلى الخروج عن المعطيات القديمة: قد يبدو الأمر ثانويًا، ولكن في كل مرة فإن التبرير الذي يعتقد راسين أنه ملزم بأن يضعه في المقدمة بشكل مباشر هو مفهوم «الحكاية الخرافية» ومفهوم «الموضوع».

«شخصياتي مشهورة جدًّا في العصور القديمة، وبمجرد أن نعرفها، سنرى جيدًا أنني قدَّمتها كما قدَّمها لنا الشعراء القدامى. لذلك لم أكن أعتقد أنه من الممكن تغيير أي شيء في أخلاقهم [طباعهم وسلوكهم]». يجب أن يكون التلطيف «بعض الشيء» من شخصية بيروس الشرسة كما حدَّدها التراث الأدبي ـ مبرَّرًا في هذه المقدمة الأولى، لكن مع رفض الذهاب إلى أبعد مما أرادته الطبقة الراقية. في الثانية، انفصل عن يوربيديس، الذي تخيل ابنًا للأسيرة أندروماك وبيروس، ويتفق مع «الفكرة التي لدينا الآن عن هذه الأميرة. معظم الذين سمعوا عن أندروماك لا يعرفون عنها بالكاد سوى أنها أرملة هيكتور ووالدة أستياناكس».

الحكاية الخرافية والموتوس: شعرية عابرة الأجناس

ما الشيء المشترك بين الجنس الصغير «الحكاية الخرافية» والجنس الكبير «الملحمة»؟ الجوهر. في الواقع، فإن مفهوم الحكاية الخرافية الرمزية بمعناه الأول اقتصادي للغاية: فهي تضم مجموعة من الأجناس التي تشترك في كونها روايات مرتَّبة بمهارة لإيصال تعليمات، والتي تأتي في المقدمة، كما يشرح بوضوح أحد المنظِّرين الكلاسيكيين الذين أعادوا التفكير في الشعرية القديمة:

«طريقة صنع حكاية رمزية. على سبيل المثال، أود أن أحث شقيقين أو أشخاصًا آخرين لديهم بعض الأشياء المشتركة الجيدة على البقاء دائمًا متَّحدين معًا للحفاظ عليها. [...] هذه المقولة التي أختارها [«الذكاء السيئ يدمِّر العائلات وجميع أنواع المجتمع»]، من الضروري بعد ذلك تحويلها إلى حدث. [...] الحدث الذي تقدمه القصة له أربعة شروط. إنه عالمي، تمت محاكاته، مصطنع، ويحتوي مجازيًّا على حقيقة أخلاقية. كل هذا مشترك بين جميع أنواع الحكايات الخرافية». ويبدأ تمايز الأجناس مع فرض هذا النوع أو ذاك من أسماء العلم على هؤلاء الفاعلين: أسماء الكلاب، هذه هي الحكاية الرمزية الإيسوبية؛ أسماء الأفراد، اسم الكوميديا ؛ الأسماء التاريخية وهذه هي الحكاية التاريخية. «أخيل وأجاممنون»، ندخل الملحمة. «لا يهم بالنسبة إلى الحكاية الخيالية والخرافية ما إذا كانت هذه الشخصيات تسمى كلاب أو أخيل وأجاممنون».

سلاح الإقناع: سلطة الحكايات الخرافية

«الحكاية الخرافية أولًا وقبل كل شيء لها استخدامٌ حجاجي معين لسرد من أي نوع، من المحتمل أن يتجلَّى في عدة أجناس أدبية، [...] قصيدة تعليمية لهزيود، مأساة لإسخيلوس أو كوميديا لأريستوفانيس « (دانيال لوايزا)[1]. إن أقدم حكاية مشهود لها، لم يكتبها أحد كتاب الحكايات الخرافية، ولكنه الشاعر هزيود الذي كتبها داخل عمل تعليمي (الأعمال والأيام، Les Travaux et les Jours). ينطبق المصطلح اليوناني الذي يسميها، أينوس ainos، على أي قصة تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف الأخلاقي لدى المتلقي، ليس وجهًا لوجه، ولكن عن طريق خيال قوي شفاف إلى حد ما. في الواقع، ستبقى الحكاية

(1) دانيال لوايزا: معلم ومترجم وكاتب فرنسي من مواليد 1961. (المترجم)

الخرافية، قريبة من الأحجية والمثل، المعينين بنفس المصطلح. يقدم إيسوب سردًا ملونًا بالأمثال داخل الحكايات الخرافية مثل «المتعجرف» و«أثينا وغرق السفينة».

تندرج الحكاية الخرافية داخل المجال البلاغي لدى الإغريق، وليس داخل المجال الأدبي، لذا فإن الكلمة المنطوقة تحشد وتحفز استخدام جميع أنواع الوسائل في خدمة إمبراطوريتها: من اللافت للنظر أن حكاية إيسوب «الضفادع التي تطالب بملك» أعاد تناولها كاتبُ الحكايات الخرافية اللاتيني فيدروس (الفصل الأول، الحكاية الثانية)، وفيها يصور إيسوب وهو يروي حكايته للأثينيين في فترةٍ من فترات تاريخهم السياسي. وأدخل فيكتور هوجو «حكاية خرافية أو قصة» ذات مغزى سياسي في (العقاب، Les Châtiments، الكتاب الثالث).

يجعل أرسطو الحكاية الخرافية إحدى التنويعات الثلاثة لنفس مبدأ الاستدلال، المثال (exemplum *): يعمم الخطيب عن طريق الاستقراء، لكن العلاقة بين الخاص والعام تغير أحد التنويعات الثلاثة بالنسبة إلى الآخر. «تؤكِّد الحكاية الخرافية قصةً فردية مع شخصيات أيًا كانت: [...] ثعلب، أيًا كان وبشكلٍ محدَّد الذي تحدث له هذه القصة في آن، الخاصة بهذا الثعلب، والتي جُرِّدت بالفعل من هذه الخصوصية، لأن الهوية الفردية لبطلها في الأساس غير مبالية» (دانيال لوايزا).

خطاب متحيِّز لعبد

«صُنعت الحكاية الخرافية لتُغلِّف عقل غير الحر؛ كانت في الأصل اختراعًا للعبودية»، هكذا قال محرِّر الحكايات الخرافية لـ«فيدروس»، وهو عبدٌ جاء من تراقيا إلى روما ثم أطلق سراحه. لقد جعل الحكاية الخرافية تنضم إلى حالة الجنس الأدبي المستقل، باختيار البساطة، دون «حلى» لافونتين: الاختيار الذي يقدم من أجل هدف المجموعة، وهي وقائع تاريخية صارمة ومشفَّرة لحكم الإمبراطور تيبيريوس، وهكذا حكاية «الذئب والحمَل». ويمكننا أن نرى في دروس استسلام إيسوب علامةً على حالة العبد الذي كان من الممكن أن يكون عبده قبل إطلاق سراحه؛ متهَمًا بسرقة كأس من أبولو من معبد دلفي، ورد أنه كان سيروي للدفاع عن نفسه الحكاية الخرافية «النسر والخنفساء».

تُدعى الحكاية الخرافية أيضًا خرافة أخلاقية المغزى، حرفيًا «الخطاب الذي ينحرف»،

أو الابتعاد أو إزاحة الأكثر احتمالًا (تتحدث الحيوانات) مع الواقع المعين مباشرة بواسطة الخيال.

في مقدمة المجموعة الأولى، أخذ لافونتين ظاهريًا سقراط كضمان، الذي، وفقًا لمحاورة فيدون لأفلاطون (60)، كان سيكتب خرافات إيسوب في أبيات شعرية داخل سجنه. مع السخرية (أو «الهجوم المصطنع» باليونانية) يمارس سقراط بدوره فن الإخفاء: في مجموعة دقيقة من الوضوح والتلميح، سوف يستهدف كتاب الحيوانات المشفَّر على وجه الخصوص عدوَّ راعيه نيكولاس فوكيه، كولبير، رجل الدولة ذا النفوذ الكامل بين عامي 1663 و1683، ومن خلال تعسُّفه، تُطوِّر الملكية الفرنسية، كما في «الذئب والحمل». تقترب حرية بيت الشعر من المحادثة المرتجلة (خطبة*)، وهو نمط سخرية من تراث الحكمة السقراطية، هي فن شعري للقصة مع تقلُّباتها ومنعطفاتها: «لا شيء بعيدًا عن الإصرار الرومانتيكي، كما أشار «أندريه جيد» في يومياته (19 سبتمبر 1939). يتحرَّك بخفة على الفور؛ وإذا لم تفهم، فهذا سيئ للغاية».

«فا» - أو ما يعنيه الكلام

بوصفها جنسًا تعليميًّا، ماذا تعلِّمنا الحكاية الخرافية؟ «كل شيء يتحدَّث في كتابي، وحتى الأسماك» (إهداء إلى دوفان): تحت رعاية إيسوب، ستكون الحكاية الخرافية بالنسبة إلى «لافونتين» كلام على الكلام (والصمت). يشير الجذر اللاتيني (fa phè باليونانية، الجذر المقروء في fabula و fari، «الكلام») إلى «الخطاب/ الكلام»، بالمعنى الحرفي للكلمة. الحكايةُ الخرافية فعلٌ، يدَّعي القوة النقدية للكلام في مواجهة الأشكال المختلفة للتلاعب بالكلام. لأننا دائمًا يجب أن نتعلَّم الكلام، وأن نكون دائمًا أطفالًا رضَّعًا بشكل ما أو بآخر (كائنات «غير متحدِّثة»، مثل الرضَّع، وهو مصطلح تحدِّده الكلمةُ عادةً). تجعل جميع خطابات الكلام للاستماع، وخاصة الأدبية والسياسية. أهدى المجموعة إلى «دوفان»، البالغ من العمر سبع سنوات؛ بما أن السلطةَ خطابٌ، فإن الحكاية الخرافية ستكون بدايةَ ملك المستقبل: إلى السلطات، إلى الفخاخ، أي إلى المرونة الأساسية للكلام واللانهائية. تُظهِر الحكاية الخرافية الأولى والثانية أفواهًا تتحدَّث وتغني، ولكنها أيضًا جائعة: العلاقات المعقَّدة بين الشاعر ورعاته على المحك، ولكن بطريقة منحازة. وبهذه الطريقة أيضًا، وجد هذا الجنس مكانه في التعليم الإنسانوي وفي التقاليد المدرسية.

في هذا الجانب، يتناول تأمُّل «جول سوبرفيل» في قسم (وجوه الحيوانات، Visages des animaux) من كتابه الشعري عن الخليقة Création (الحكاية الرمزية للعالم، La Fable du monde).

«البهجة» و«الحلى»: شعرية لافونتين

«لن يجد المرء هنا الأناقة أو الإيجاز الشديد الذي يجعل «فيدروس» جديرًا بالتوصية: فهذه صفات بعيدة المنال. بما أنه كان من المستحيل بالنسبة إليَّ تقليده في هذا، فقد اعتقدت أنه كتعويضٍ كان من الضروري إضفاء البهجة على العمل أكثر مما كان عليه [...] مع ذلك، فقد اعتبرت بما أن هذه الحكايات الرمزية معروفة من الجميع، فلن أكون قد فعلت شيئًا إذا لم أجعلها جديدة ببعض الميزات التي تزيد من تذوُّقها. هذا ما نطلبه اليوم: نريد الجدَّة والبهجة. لا أدعو البهجة ما يثير الضحك، ولكن سحرًا معينًا، وسمتًا لطيفًا، وهو ما يمكن منحه لجميع أنواع الموضوعات، حتى أكثرها جدية» (لافونتين، «مقدمة» عام 1668).

وكل شيء «مبهِج» في هذه الحكايات الرمزية: الاختلافات المزعجة لأوزان العروض، وتلك الخاصة بإيقاع الجمل، ومرح الحكاء، واللمسات الوصفية الشعرية (انظر «الرعوي»)، والزخارف التقليدية التي هي الصور؛ إنها أيضًا ألعاب المحاكاة الساخرة للملحمي أو البيكاريسكي، والتلميحات الثقافية والبينصية. أخيرًا، هذه البهجة هي كل ما يعد الجاد المتحذلِق عن المانح الأخلاقي: وكذلك يصاحب ظِلُّ الحزن «درسَ» الحكاية الرمزية (وهكذا البلوط المجتث: «وفعل لدرجة أنه يجتثُّ/ الشخص الذي يجابهه/ وأقدامه تلامس إمبراطورية الموتى»، الحكايات الرمزية الأولى، «البلوط والقصب»)، أو الرقة الخفية أمام براءة الحمل («وسأروي عطشي».). كل هذا يبعد «غطرسة» «التأكيد» (ر. بارت).

وهكذا فإن المجازات ذاتها، الموجودة في الأبيات الشعرية (الاستعارات، والتوريات، إلخ) تعطي فكرة «الزخرفة» ضرورةً كانت غائبة عنها: ينبع من الصورة النبيلة لشجرة البلوط العميقة الجذور للغاية، وبشكل غير متوقع، الاحترام المستحق لمن يصيبهم السحق، حتى لو أظهروا تعاطفًا مؤسفًا. «انتصار» القصب لا يمنع «الرحمة». وهكذا تكتسب ألعابُ الكتابة فضيلةَ «إفساح المجال» للأخلاق، وجعلها مثيرةً للشفقة أكثر من كونها تقادمية، وتحويل «الدرس» إلى ندم رثائي.

كما تنتج «لعبة» الأخلاق هذه عن الرغبة في تجاوز «فائدة» الجنس الأدبي التعليمي من خلال التركيز على تفاصيل خلابة أو ساحرة: يمكن للقصة أن تتضخَّم لدرجة أن تصبح «حكاية» («الأرملة الشابة» La Jeune Veuve، «فليمون وبوسيس» Philémon et Baucis). بعض «السمات» لا تفيد «الأخلاق»، و«الإفراط»، كما يقول بارت («الأدب يتجاوز»)؛ علاوة على ذلك، في بعض الأحيان تشير السمات إلى الأخلاق الضمنية الأخرى: «البستاني وربه» Le Jardinier et son Seigneur، حكاية رمزية ذات غاية أخلاقية صريحة (نصيحة تُعطى لـ«الأمراء الصغار» لتنظيم شئونهم دون اللجوء إلى الكبار) تقودنا أيضًا إلى الحب المجاني لحديقة الأبيقوري، حيث يزدهر النعناع والزعتر البري. أو، مثل والد «الأرملة الشابة»، يتوقَّع مؤلف الحكاية الرمزية عودة الشابة إلى حبِّ الحياة، ويشجعها على القيام بذلك، ويبتسم لمظاهر حدادِها المتَّسمة بالغلوِّ والمتفق عليها، وينتظر، على ما يبدو، طلبًا لموضوع جديد عن الحب واللذة («أين الزوج الشاب/ الذي وعدتني به؟ قالت»).

الحكاية الرمزية والحكايات الرمزية

افتتح كتاب (حكاية العالم، 1938) بقسم «حكاية العالم»، بمعنى قصة أسطورية تقدم وصفًا لتنظيم الكون: «قصيدة الخلق»، كما يقول «سوبيرفيل» مؤلف هذا «الكتاب الشعري»، الذي ينسج التناظرات بين العالم الصغير والكون الكبير، «الخروج المستمر إلى الخارج» والألفة العضوية والتذكارية. لكن القسم الأخير، المسمى «الحكايات الرمزية»، يجمع القصائدَ وفقًا لمعيار الجنس الأدبي، الحكاية الرمزية، المدرَجة في العناوين الثنائية: لكن العناوين غير المتماثلة («المطر والطغاة») لا تتماشى مع تقاليد الجنس. ولذلك تفضِّل الحكاية أن تكون صدًى لقسم «الحكاية الرمزية» الكونية، حيث توجد عناوين ثنائية («الفوضى والخلق»)، ولكن في سجل أقل رفعة وأكثر ألفة؛ تحتفظ الحكاية بمعناها الاشتقاقي، «كلام حول سلطة التلفظ».

يمجِّد لافونتين (إهداء الكتاب السابع) «سحر» الحكاية الرمزية، ويمدح إيسوب، ولكن على غرار مديحٍ شهير، وهو مديح أبيقور للشاعر اللاتيني لوكريشيا (قصيدة الطبيعة، Poème de la Nature، الجزء الخامس)، الذي رأى في فلسفته «بلسمًا»: جنسًا متواضعًا، لكنه «ساحر» (افتتان شعري)، هل ستكون الحكاية مؤثرة في النفوس مثل شعر لوكريشيا الرفيع المستوى، الذي يلعب على أساطير الحكاية الرمزية؟

هل الحكاية الرمزية ظلت تُكتب بعد لافونتين؟[1]

لقد ظلت حيويةً في عصر الأنوار (فلوريان)، بينما ذبلت في القرنين التاسع عشر والعشرين. لقد مارسها مؤلفون نادرون، مثل جول رينار (الحكايات الخرافية) كينو، آنوي، جول سوبيرفيل (انظر أعلاه). لكن ألهمت روحُها قصائدَ النثر، من بودلير إلى فرانسيس بونج ـ الذي يزعم أيضًا أن لافونتين هو أحد أساتذته ـ وهنري ميشو.

يمكن لبعض الحكايات الفلسفية في القرن الثامن عشر على وجه الخصوص، بإيجازها، وعدم معقوليتها، ومرحها، أن تستدعي جنس الحكاية الخرافية الرمزية: مثل الحكاية الخرافية الرمزية، تهدف الحكاية الفلسفية إلى تقديم انعكاس فلسفي أو أخلاقي من خلال وتحت حجاب خيال حي وممتع. لذلك مع حكاية (جانو وكولين، Jeannot et Colin أو ميكروميجاس Micromégas فولتير): الإيجاز في الحكاية الأولى، «الأسماء الصغيرة» للشخصيات، البساطة والطبيعة المثالية للحكاية تجعلها حكايةً خرافية ذات مغزًى أخلاقيٍّ حقيقي؛ وتعدُّ (ميكروميجاس) أيضًا بمثابة حكاية توضِّح نسبيةَ التفوق البشري وأخطاء الغطرسة، من خلال قصة عجيبة، قريبة من مبدأ الرحلات الطُّوباوية.

يمكن قراءة قصائد «ف. بونج» كحكايات رمزية صغيرة (هكذا الصندوق الخشبي، Le Cageot، الإسفنج، L'Éponge، حوض الغسيل، La Lessiveuse): إنه شكل «أخلاقي» مرح يغلق القصيدة، ويرسم الأخلاق في اتجاه انعكاس جمالي، ويعرض التفرُّد الساخر والمرِح للنص. ما هو «المغزى أخلاقي» الذي تقدِّمه هذه الأشياء التي «ينحاز» لها الشاعر؟ إن بها فضيلةً، بالمعنى اليوناني: إنها تنجز ما صُنعت من أجله ـ إدراك أرسطي تقريبًا لإمكانية فعلها. يذكرنا شاعر الحكاية الرمزية، على طريقة الأخلاقيين (ولافونتين)، بغرور العظماء، وتألُّق الصغير، المتواضع، عديم الرتبة: الصندوق، الشمعة، حوض الغسيل. يتم التطرق إلى الرذائل البشرية بشكل عابر ـ الاستهلاك الجامح، والقسوة على الشيء المفيد للغاية: «يصنع على نحو يمكن كسره في نهاية استخدامه دون جهد، ولا

(1) *CANFORA L.*, 1994, *Histoire de la littérature grecque d'Homère à Aristote, Desjonquères.*
COLLINETJ. - P., 1970, *Le Monde littéraire de La Fontaine, PUF.*
DANDREYP., 1991, *La Fabrique des fables, Klincksieck.*
FUMAROLI M., 1993, *La Diplomatie de l'esprit, Hermann.*
LOAYZA D., 1995, *édition bilingue des Fables d'Ésope, GF.*

يستخدم مرتين» («الصندوق الخشبي»). يشير عنوان الكتاب إلى هذا البعد: خذ جانبها، اجعل الأشياء الصامتة تتحدَّث، أضف القليل من اللغة إلى العالم الخام. التأمُّل الذي يمرُّ من خلال وصف «الشيء»، «مع أخذ الكلمات بعين الاعتبار»: وهكذا فإن «الدرس»، أو أخلاق الحكاية الرمزية، التي تُحاكي الأخلاقيين على نحو ساخر، تتحوَّل في الأساس نحو الأخلاق الحقيقية؛ الانحياز إلى الأشياء، العالم، هو الانحياز للكلمات، والعثور على جذورها، واللعب بالإمكانيات التي توفِّرها، وتطهير إسطبلات أوجياس[1] من الأماكن المشتركة والصور المبتذلة. إن خلاصة (القفص الخشبي) رمزية. ويعود مصطلح الأخلاقي: الصندوق «الذي يُنصح بعدم الإسهاب فيه مطوَّلًا»: إنه درس القراءة، الذي يشير إلى الخفة الرصينة لكتابة القصيدة، وهي قصيدةُ نثرٍ صغيرة؛ واللعب على الكلمة، لأن الصندوق ينكسر بالضغط عليه.

ومن المفارقات أن لافونتين اكتفى بـ«الحكاية الخرافية»[2]، رافضًا الأنواع الرئيسية (الحكاية الرمزية بكل أنواعها): لقد تعلَّم فرانسيس بونج الدرس.

➤ BUCOLIQUE; COMÉDIE; ÉPOPÉE; HÉROÏDE; ROMAN ÉPIQUE; ROMANIN ITIATIQUE; SATIRE; TRAGÉDIE

***

(1) الملك «أوجياس»: ملك إيلايس، كان يمتلك 3000 من الماشية، وكانو فى إسطبل لم ينظَّف منذ 30 عامًا، فوعد «أوجياس» «هرقل» بإعطائه عُشر الماشية إن نظَّف المكان فى يوم واحد، واستطاع «هرقل» إنهاء المهمة بتوجيه نعرى (بنيس) و (ألفيس) إلى أرض الماشية. (المترجم)

(2) اكتفى لافونتين بالحكاية الخرافية التي تجري على ألسنة الحيوانات ذات المغزى الأخلاقي وبشكلها التقليدي دون الأنواع الأخرى. (المترجم)

(H)

رسالة البطلة[1] HÉROÏDE

رسالةُ البطلة رسالةُ حبٍّ مكتوبةٌ شعرًا، مرسَلة من بطلة الحكاية الخرافية الرمزية (دليل الأساطير، انظر «الخرافة»)، إلى بطلٍ هجرها، زوج غير مخلص، عاشق لا يثبت على حال. كتب «أوفيد» مجموعة من نحو عشرين رسالةً للبطلات، انتقلت إلى الأجيال اللاحقة تحت عنوان (رسائل البطلات، Héroïdes، نحو 20 قبل الميلاد): رسالة «بنيلوب» إلى «عوليس»، «ميديا» إلى «جاسون»، «فيدر» إلى «هيبوليت»، التي تمر عبر سلسلة كاملة من عذابات الحب منذ ولادة العاطفة، والنشوة، على حد تعبير رولان بارت، ومن ثم يمكن قراءة (شذرات خطاب عاشق، Fragments d'un discours amoureux) كتعليقٍ على رسائل البطلات. كانت مجموعة «أوفيد» بمثابة محجر تم استغلاله لعدة قرون. بصفته مُبدعًا، دمَج الحركات الغنائية التي تضخِّم صرخة العاطفة والإتقان النموذجي للبلاغة القضائية للحبيبة (كطريقة للخروج من مدارس البلاغة اليونانية لتطوير لائحة الاتهام)؛ كما يميز أرسطو ثلاثة درجات في الموضوعة القضائية ذات الصلة هنا: أسباب الضرر وعددها، وأحكام الجهة المسئولة عن الظلم، ونوعية ضحايا الضرر. في قاعة المحكمة هذه، تسير الوفرة والشفقة جنبًا إلى جنب. لأن «الرغبة في كتابة الحب هي مواجهة إهدار اللغة: منطقة الذعر هذه حيث تكون مفرطة للغاية وشحيحة جدًّا، مفرطة (من خلال التوسُّع اللامحدود للأنا، من خلال الانغماس العاطفي) وفقيرة (بالشفرات التي يعتمد عليها الحب في تشذّيبها وتسطيحها)» (ر. بارت، المرجع السابق).

تم ضمان وجود نسل لرسالة البطلة من خلال نجاح الرواية الرسائلية على وجه الخصوص، ولكن أيضًا من خلال الرسالة التي تنشر (مدام دو سيفينيه، انظر أدناه).

---

(1) *Barthes R.1977, Fragments d'un discours amoureux, Seuil.*

OVIDE, 1991, Héroïdes, éd. Revue, corrigée et augmentée par Danielle Porte, Les Belles - Lettres.

صلابة رسالة البطلة: الروايات والقصص والرسائل[1]

تعتبر (رسائل راهبة برتغالية، Les Lettres d'une religieuse portugaise) التي كتبها جابرييل جيلراج، والمعاصرة تمامًا لمآسي راسين، أفضل مثال على نسل رسائل البطلات. إنها خمس رسائل أرسلتها راهبة أغراها فارس فرنسي وهجرها، وهي عبارة عن العديد من المونولوجات التي لم يُرد عليها، مثل (صوت يبكي في البرية) vox clamans in deserto، مثل (هيرميون في أندروماك): بموارد رسائل البطلات، في الواقع، عدل راسين الاتجاه دون تشويهه جنس المأساة. نُشرت الرسائل البرتغالية، كما قالوا، على أنها ترجمة الرسائل الأصلية لراهبة تركت العاطفة تتحدَّث عارية تمامًا، دون السعي لكتابة الأدب. تلاشى الخداع: في الواقع، في هذه الرسائل، يمكن للمرء أن يدرك صرخة العاطفة نفسها، «الطبيعي»، والقلب الذي يتحدَّث إلى القلب، بعيدًا عن براعة الخيال الرومانسي اللاهث (ومن هنا نجاح هذه الرواية الرسائلية، إحدى وعشرون طبعة في سنوات قليلة). لكن هذه كانت بلاغة جديدة للعواطف: فُهِمَت الكتابة الرسائلية التي نعتبرها سفسطائية على أنها التعبير المناسب عن الروح العاطفية، لأن نشوة العاطفة هي التي تولِّد الأشكال البلاغية الأكثر جرأة، وأكثر الصور تأثيرًا. في الوقت نفسه، تساءل «لابروير» عن مدى سهولة تعامل النساء مع الكتابة الرسائلية (الطبائع، Les Caractères،1،37). يتم نقل نثر الرسائل البرتغالية من خلال حركات غنائية ندرك فيها تبديل إيقاعات ووزن المقطع الشعري وفقًا لأشكال الاستعدادات المختلفة. هذا النثر هو كتابة الجسد تحت تأثير عواطفه ونبضاته.

ومن الرسائل المعاصرة رسائل مدام دي سيفينيه لابنتها، خاصة في ربيع عام 1671، بعد رحيلها إلى إقليم «بروفانس» مع زوجها الكونت جرينيان، وهي تستدعي القراءة بالتوازي مع رسائل البطلات الخيالية: يثير الشعور باليأس، الشعور بالذنب، اكتشافاتٍ تعبيريةً، وإيقاعات تخطف الأنفاس.

كذلك تحتلُّ رسائل البطلات مكانةً مهمة في الرواية الرسائلية في القرن الثامن عشر:

---

(1) BRETON A., 1937, *L'Amour fou*, Gallimard; 2009, *Lettres* à *Aube*, Gallimard.
GUILLERAGUES, 1669, *Lettres d'une religieuse portugaise.*
RACINE, 1994, Œuvres *Complètes*, éd. Georges. Forestier, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
ROUSSET J., 1973, *Narcisse romancier* Paris, Corti.
VERSINI L., 1979, *Le Roman* épistolaire, Paris, PUF.

فهي موجَّهة إلى عاشق غافل، لكنها قبل كل شيء تصبح تعبيرًا معذبًا أو عنيفًا أو رثائيًّا لغياب أحد الأحباء. وهكذا في رواية (علاقات خطرة، Les Liaisons dangereuses) بقلم شودرلو دو لاكلو، رسائل الآنسة دو فولانج (الرسالة التاسعة والستون)، والفارس دانسني (الجزءالأول، الرسالة الخامسة والستون، الثانية والسبعون، الثمانون)، وخاصة رسائل البطلة الرائعة مدام دي تورفيل (الجزء الأول، الرسالة المائة واثنان، المائة وأربعة وعشرون، المائة وأربعة وثلاثون). يمكننا أيضًا استحضار العديد من الرسائل من سان برو إلى جولي، في (إلويز الجديدة، La Nouvelle Héloïse) (روسو).

في القرن العشرين، كانت (رسائل إلى أوب، les Lettres à Aube)، من بريتون إلى ابنته، جزءًا من هذا التراث. تحت الاسم المقلوبة حروفه «كوزيت نواروي»، فإن الرسالة السحرية التي ينتهي بها (الحب المجنون، L'Amour fou) هي في الواقع مخصصة لها: «في ربيع عام 1952 الجميل، ستبلغين من العمر ستة عشر عامًا وربما سيغريك أن تفتحي هذا الكتاب الذي أحبُّ أن أعتقد أن الرياح التي تُحني شجر الزعرور البري ستحمل لك عنوانه بصوت مسموع [...] دائمًا ولفترة طويلة، تتصادم الكلمتان العدوتان العظميان عندما يتعلَّق الأمر بمسألة الحب، لم تتبادلا ضربات سيوف قاطعة أكثر من اليوم من فوقي، في سماء كاملة مثل عينيك التي لا يزال بياضهما أزرق تمامًا».

➤ LETTRE, MAXIME, ROMAN INITIATIQUE, ROMAN ROMANESQUE.

***

التاريخ[1] HISTOIRE

كجنسٍ أدبي، ظلَّ التاريخ، ولفترةٍ طويلة راسخًا في قلب الأدب، ويشكِّل أحدَ قممه، منَ العصور القديمة وحتى القرن التاسع عشر معًا: غالبًا ما تزامن قرار أن تصبح كاتبًا مع

(1) *ANDRÉ J. - M. et HUS A., 1974, L'Histoire* à *Rome, PUF.*

CICÉRON, L'Orateur (Orator), 66; Sur l'Orateur (De Oratore) II, § 55 sq.

HARTOG F., 1999, L'Histoire, d'Homère à Augustin, Seuil, coll. «Point».

RATTI S., 2009, *Écrire l'histoire à Rome, Les Belles Lettres.*

RICOEUR P., 1983 (*I*), 1985 (*III*), *Temps et Récit I, III, Seuil, coll.* «*Point*».

OLIVIER DE SARDAN J. - P., 2000, «Le "je" méthodologique - Implication et explicitation dans l'enquête de terrain», in Revue française de sociologie, vol. 41, n° 3, p. 417.

خيار التاريخ؛ وبحصوله على لقب مؤرِّخ الملك، نال راسين الجائزة العليا، وكذلك أعاد ميشليه وضعه في مكانته الأدبية الرفيعة التي كان عليها في العصور القديمة.

يكمن تفرُّده في موضوعه، وهو السرد وتحليل الحقائق الواقعية. وضعه الحالي كأحد «العلوم الإنسانية»، إذا كان غير كافٍ لتزويده بشعرية معينة، فإنه لا يزال يحافظ عليها في مجال مجاور للأدب. علاوة على ذلك، فإن ظهور الـ«أنا» في النصوص المتعلقة بالعلوم الاجتماعية والإنسانية («الثورة الإبستيمولوجية») أدى إلى اضطراب تقسيم الأجناس: الفاصل بين الموضوعية العلمية والذاتية الأدبية ليس واضحًا تمامًا. لا تكفي عدم دقة الحدود، مع ذلك، لضمان أن يتمتَّع نص المؤرخ بمكانة العمل الأدبي؛ فقط تلقِّيه يضمن له ذلك من خلال الاعتراف بأدبية حساسة، و«بأسلوب». لذلك يرتبط التاريخ في الأدب بالضرورة بأسماء عدد قليل من المؤلفين، وذلك لتفردهم الأدبي.

تبحث كتابة التاريخ في روما عن نفسها من خلال علاقتها بالبلاغة: وتشهد تأملات «شيشرون» على ذلك. من ناحية أخرى، فإن البلاغة هي نظرية عامة للتواصل، ars bene dicendi («فن التحدث بشكل جيد»)، لكنها تُشكِّل على وجه التحديد الجنس القضائي[1] (والتداولي délibératif)، الأصعب، وهو فن الإقناع ars persuadendi. لكن المؤرخ قاضٍ وليس محاميًا. أي نوع من البلاغة يمكنه أن يرجع إليه إذًا؟ بصرف النظر عن القضاء والمداولة، هناك حالات مختلفة من الخطاب غير مقنَّنة: لكن البلاغة بوصفها تخصصًا يمارَس بشكل عام يتيح دائمًا إمكانية ابتكار قواعد تتكيف مع كل احتياج. يُكتب التاريخ من خلال الاعتماد على مفاهيم وأدوات الترسانة البلاغية، ولا سيما في جنس الخطابة الاحتفالية[2]. وهو يسهم في تنظيم «بورتريهات» «الحياة»، حول الرذائل والفضائل كما لدى «سويتونيوس» و«بلوتارك»: التاريخ في الواقع magistra vitae (دليلٌ للعيش). عادت الخطابة الاحتفالية بقوة في قصة ميشليه الملتزمة والعاطفية.

اتخذ الجنس التاريخي أشكالًا متنوِّعة للغاية في العصور القديمة، ويُعزى إليها العديد من السمات التي لا تزال معاصرة: سجلات تاريخية، تعليقات، حوليات، «حياة» الشخصيات اللامعة، ودراسات إفرادية، وهي أشكال لا تنتمي إلى نفس الشعرية. إن مصطلح الشروح/

(1) انظر «المديح»، رقم 1.

(2) تشير هذه «المعركة الحقيقية» إلى قضايا المحاكم أو المناقشات السياسية في المنتدى.

التعليقات commentarii (المصطلح المنقول من اليونانية hypomnèmata [مساعدات الذاكرة])، الذي أوضحه قيصر (حرب الغال)، يعيِّن في نفس الوقت المفكرة، والسجل، والتقرير، ومذكرات الأحداث البارزة والجارية، التي تقدَّم من وجهة نظر المؤلف (على سبيل المثال عودة الاتحاد السوفييتي، 1936، بقلم جيد، Retour d'Urss). جعل سيزار من (الشروح، Commentaires) عملًا يفرض نفسه من خلال جودته الأسلوبية الاستثنائية ووضوح السرد، وكذلك من خلال اختياره الأساسي، دون التخلِّي عن تقديم نظرة عامة ـ وفي هذا، كما هو الحال من خلال ذاتية وجهة النظر، قدم هذا الجنسُ الذكريات. تتميز الحوليات (من «annus»، حول/ سنة) بتسلسل كرونولوجي على وجه التحديد، وهو إطار اعتمده تاسيتوس. لكنه مثل تيت ليفي من قبله، يحوِّل الحوليات إلى «تاريخ» Historiae حقيقي: إن نوع «الحوليات» Historiae، الذي يستهدف التاريخ المعاصر، يمتد إلى السياسة من خلال استخلاص الدروس من الأحداث، ويلقي الضوء على الخاص من خلال العام. كما تسمح الصيغة أيضًا باختيار الأحداث المميزة، وتخفِّف من المطالب الاستبدادية للتسلسل الزمني، ورتابة الاستمرارية الأدبية. إن اختيار رسم «الحياة» (السير الذاتية الحالية)، الذي يوضحه بلوتارك (حياة الرجال اللامعين) وسويتونيوس، يسمح بشعرية مختلفة: سواء ذات ترتيب زمني أو لا، تمزج بين الكرونولوجي والتوقُّفات الموضوعاتية، وذكريات الماضي المحتملة، والعرض التراتُبي والتدريجي للشخصيات التي انجذبت حول «الحياة» المركزية، وإدراج الرسائل، وما إلى ذلك. يجب أن تُطعم «الحياة» بالتفاصيل وتسمح بإلقاء نظرة عامة على استراتيجية أو مصير. تتقاطع الدراسة الإفرادية مع «الحياة»، لكن هدفها هو رسم أزمة اجتماعية ـ سياسية حول شخصية مركزية: يرسم سالوست حول كاتيلينا المحاولة الثورية التي قام بها هذا الأخير، ويحلِّل فيها الأسباب الاقتصادية والأخلاقية له (كاتيلينا).

بوصفه نوعًا تعليميًّا، يشارك التاريخ القديم في أذهان القدماء في تشكيل رجل الدولة من خلال تزويده بثقافة قادرة على تمكينه من مواجهة أي موقف في المستقبل؛ لتشكيل القارئ ـ المواطن، بنماذج* (exempla) الرجال العظماء.

يحتفظ التاريخ الحديث ببعض هذه القضايا بالنسبة إلى الرومانتيكيين (ميشليه): القيمة النموذجية للثورة، إشارة إلى حقيقة «التقدُّم». هذا هو الاختلاف الكبير مع التاريخ المعاصر

الذي، إذا ظل في مجال العلوم الإنسانية، لأنه يهدف أولًا وقبل كل شيء إلى احترام المثل الأعلى العلمي ـ على الرغم من سلسلة المجلَّدات الشهيرة التي حرَّرها بيير نورا والمعنونة بـ (أماكن الذاكرة، Lieux de mémoire).

الجنس التاريخي والأدب

التاريخ، الجنس النثري النبيل في العصور القديمة

نظرية شيشرون: يعالج شيشرون التاريخ في إطار البلاغة التي تعدُّ نظرية عامة للاتصال (الخطيب، De Oratore، الكتاب الثاني، ص 55 وما بعدها). ويرى أنه «لم يُخضعه البُلغاء في أي مكان هدفًا لقواعد محددة، «لكنها» موجودة أمامنا وبشكل بديهي. من لا يعرف أن القانون الأول من نوعه هو ألا يجرؤ على قول أي شيء كاذب؛ والثاني، أن يجرؤ على قول كل ما هو صحيح؛ وأن يتجنَّب، في الكتابة، أدنى تلميح للمحاباة أو الكراهية؟ نعم هذه أسس التاريخ التي لا يجهلها أحد». أما بالنسبة إلى التعبير، فيصفه شيشرون مجازيًّا: نهر «يتدفَّق بانتظام؛ بتدفُّق معتدل حقًّا، دون تلك القسوة الخاصة بالمحكمة، وتلك العبارات الصغيرة، وتلك المجسَّات التي نرسلها إلى مدوَّنة النقاش». ووفقًا للمصطلحات الخطابية، فإن المحسنات exornatio* هي كل الوسائل التي يتم تعبئتها لإضفاء التألُّق والإشراق: براعة المأثورات[1] sententiae*، والصيغ المجمعة (انظر المقولة «maxime»)، والأوصاف التي تجعل الشيء حاضرًا؛ ستكون هناك قراءات عامة للأعمال التاريخية، التي ستصبح عرضًا نثريًّا مدوِّيًا. يُبرِز هذا التألق ثلاثة عناصر رئيسية: سرد المعارك وحركات الجماهير؛ خطاب الشخصيات التاريخية، المتكرِّر جدًّا في التاريخ القديم، الذي أُعيدت صياغته بالروح التي كان يجب التحدُّث عنه بها (في هذا، التاريخ القديم صحيحٌ بقدر ما هو محتملٌ، وهو موضوع البلاغة تحديدًا)؛ وهي تحترم التمييز بين الأنواع الثلاثة[2]، القضائي، والاحتفالي والتداولي، اعتمادًا على ما إذا كان تقريرًا عن محاكمة أو تأبينًا أو مناقشاتٍ في جلسة جمعية؛ البورتريه في النهاية. النوع التداولي مطلوب نظرًا لأن المؤرخ

---

(1) إن *Sententiae*، وهي مجموعة أسية لكلمة *Sententia* اللاتينية، هي أقوال أخلاقية مختصرة، مثل الأمثال المأثورة أو الأمثال أو الأقوال المأثورة أو الأقوال المأثورة المأخوذة من مصادر قديمة أو شعبية أو غيرها، وغالبًا ما يتم اقتباسها بدون سياق. (المترجم)

(2) انظر «المديح»، رقم 1.

«يحكم» على مثل هذا القرار السياسي. هناك أيضًا فن للبِنْية: لتسليط الضوء على الصلة بين المشاريع والأفعال ونتائجها، والتأكيد على التضامن بين الفكر والفعل، مما يستلزم التناوب الضروري بين السرد والخطاب، ولكن أيضًا التوازن البارع بين الوضع الملموس (الحالة) والمبادرة البشرية. بالنسبة إلى شيشرون ـ مثل جميع المؤرخين القدماء تقريبًا ـ يؤمن بوجود سببٍ مزدوَج للأحداث: الفرد الذي يلعب دورًا في التاريخ، والقدَر أو «المصادفة» (الحالة). ومن هنا تأتي الحاجة إلى رسم الصورة الأخلاقية لمن هم في السُّلطة. هذا لأن التاريخ، باعتباره نصبًا تذكاريًّا موروثًا للأجيال القادمة، هو «بطريقةٍ ما، قصيدة نثر، مكتوبة لتحكي، وليس لتثبت، والعمل بأكمله لا يهدف إلى الحصول على نتيجة مادية ولشنِّ معركة حقيقية[1]، لا، إنه موجَّه إلى ذاكرة الأجيال القادمة، وموضوعه هو المجد الذي يذهب إلى الموهبة» (كانتيليان، مؤسسة الخطابة، الجزء العاشر، الكتاب الأول، الفصل الواحد والثلاثون).

التاريخ والقيم HISTOIRE ET VALEURS

لكن نجاح التاريخ القديم يرجع أيضًا إلى تحقيقه بشكل نشِط «شعرية القِيَم»: في المقدمة أو في سياق القصة، وهي تقدم انعكاسًا أخلاقيًّا للتاريخ والسياسة (سالوست، تيت ليف، تاسيتوس)؛ لدى تاسيتوس، تأخذ «صبغة» تشاؤمية (الصبغة، عنصر مهم في جمال الأسلوب)؛ مما يضمن وحدة هذا العمل. تيت ليف، في عمل طموح للغاية، يسرد «من البداية إلى النهاية ومنذ أصول المدينة (ab Urbe condita) تاريخ الشعب الروماني» («مقدمة»)، ويتم نشر فكرة الكمال السياسي، لكلٍّ من الدولة والفرد، بفضل تكرار (مشاهد، خطب) القيم التأسيسية الحقيقية للمدينة: التقوى pietas (الشعور بالواجبات تجاه الآلهة والأصول)، الإيمان fides (الولاء للرجال)، الكرامة (الإحساس بما يدين به المرء لنفسه وللآخرين)، الخطورة gravitas (الجدية)، التوافق والحكمة concordia, prudentia (الحكمة والبصيرة في نفس الوقت)، الرأفة clementia (الرأفة فيما يتعلَّق بالمهزومين). بالنسبة إليه، التاريخ هو مرآة لحالة روما، لأنه تجسيدٌ للروح الرومانية في الأعمال التي يتم القيام بها.

(1) تشير هذه «المعركة الحقيقية» إلى قضايا المحاكم أو المناقشات السياسية في المنتدى.

التاريخ، ماجيسترا فيتا L'HISTOIRE, MAGISTRA VITAE

الجانب الجوهري الأخير للجنس التاريخي في روما، مرتبطٌ بشعرية القيم هذه: التاريخ هو «معلم الحياة». هو مجموعة من الأمثلة* المهمة في حضارة يكون فيها المضاهاة بين المواطنين فضيلة. بهذا المعنى، يلعب التاريخ دورًا مشابهًا لدور التخيُّلات في أثناء جنازات العظماء: استعراض صور الأسلاف المجيدين (سالوست، يوجرتا، الكتاب الرابع). والمثال ينطبق على المؤرخ نفسه، ويؤمن به بلوتارك: «بالنسبة إليَّ، إذا ما أصررت، وإذا ما ركزت على كتابة كتاب (الحيوات، vies)، فإنني الآن أنا، من يحاول، كما في المرآة، أن يستخدم التاريخ، إذا جاز لي أن أقول ذلك، لأرتِّب (kosmein) وأوفِّق حياتي وفقًا لفضائل الرجال اللامعين» (حياة تيموليون، الكتاب الأول، Vie de Timoléon).

هيرودوت، «المحقق»، HÉRODOTE «L'ENQUÊTEUR»

«هل يلتقي فارسيان على الطريق؟ لا يتحدَّثان مع بعضهما بعضًا، ولكن إذا كانا من نفس الرتبة، فإنهما يقبلان بعضهما من الفم؛ إذا كانت رتبة أحدهما أقل قليلًا، فالتقبيل يكون على الخدين؛ وإذا كانت رتبة أحدهما منخفضة بشكل ملحوظ، فإنه يجثو على ركبتيه وينحني [...]. كل أشكال المتعة التي سمعوا عنها هنا وهناك مرحَّب بها: لقد استوردوا من الإغريق عادة مشاركة غلام السرير. لديهم زوجات ومحظيات شرعيات» (دراسات استقصائية، الكتاب الأول، 132 وما بعدها).

يستخدم «أبو التاريخ»، حسب شيشرون، التأريخ historia لتحديد نهجه الخاص. يشير مصطلح هيستوريا historia (نفس جذر videre، «يرى voir») إلى أي «استقصاء»، قضائي، طبي؛ ويستعيره هيرودوت ليجعل منه منذ بداية كتابه (تواريخ) كلمته الرئيسية: إنه بمثابة «محقق»، هو لا يدون فقط، كما يقول، «الأعمال السياسية والعسكرية لحمايتها من النسيان»، ولكن أيضًا «كل الأحداث الكبيرة والرائعة على كلا الجانبين، الفارسية واليونانية»: مصطلحات غامضة بما يكفي لدرجة أن هذا «التحقيق» يشمل حتى الأنثروبولوجيا. لأن «العالم قد تغيَّر. لم يعد بإمكان [هيرودوت] أن يكون راويًا تلهمه ربة فكر. [...] لم يطلق على نفسه مطلقًا اسم «مؤرخ» أتى للمطالبة بمكانٍ للمعرفة، مع ذلك، يجب بناؤه بالكامل»، كما يشير فرانسوا هارتوج.

سافر كثيرًا، إلى مصر والشرق، من بابل إلى سيثيا. إنه ليس مجرد راوٍ يقرأ شذرات ملحمية (تحمل كتبه أسماء ربات الإلهام التسعة)، لكنه يقرأ تحقيقاته علنًا قبل نشرها. هذه الممارسة القديمة لها عواقبها: «انتهى الأمر بعمله بإنشاء بنية سرد مكتوب منظَّم إلى حد ما»، ولكن من خلال «وحدات سرد مستقلة بسيطة»، تتوافق مع الانتشار عن طريق العديد من التلاوات؛ «الأسلوب هو أسلوب التلاوة [القراءة العامة]، حيث يتقدَّم السرد ببطء انطلاقًا من الاستعادات التي تشكِّل إطاره» (لوتشيانو كانفورا). يحكي عن توسع الإمبراطورية الفارسية في جميع أنحاء الشرق حتى التقت أثينا خلال الحربين الفارسيتين (بين 490 و479)، مما مهَّد الطريق للإمبراطورية الأثينية. ولكن لإبراز الجوانب العسكرية والسياسية، يتطلَّب السرد استكشافًا إثنوجرافيًّا تفصيليًّا: ما هو إذًا الرجل الفارسي؟ وخطوة خطوة ما هي شعوب مصر والشرق الأقصى؟ ومن هنا أيضًا كانت صعوبة فهم تسلسل الحقائق التاريخية «بطبيعتها لأجل غير مسمى» (لوتشيانو كانفورا). بفضوله النهم، كان أول مراقب شديد لنسبية القوانين البشرية: هذا هو الرهان في النقاشات الساخنة حول السفسطائيين ومعاصريه. لكن تدويناته، مدهشة بكل تأكيد، ولكنها متجاورة، فهي لا تشكِّل بالضرورة نظامًا.

تاسيتوس: مؤرخ فريد من نوعه un historien unique, Tacite

رجل دولة، ممثِّل جزءٍ من التاريخ الذي يتحدث عنه، لديه الاهتمام التاريخي «بفك تشابك الشبكة المتداخلة للأحداث التي وقعت على الأراضي الشاسعة للإمبراطورية، لفهم علاقتها، شيئًا فشيئًا، ولاكتشاف مسار القدر ـ مغامرة طويلة، امتدت لما يقرب من ثلاثين عامًا، ولكن عرفنا أن النتيجة ستكون سعيدة»[1] (ب. جريمال، المرجع السابق، ص 174). وهو أيضًا مُنظِّر شغوف بالتاريخ في (حوار حول الخطباء، Dialogue sur les orateurs).

كانت اللوحات وصور الحشود هي سمات الـ exornatio (الصور والأشكال والمعالجة الأدبية) التي تتناول هذا الانعكاس المتشائم، والتشاؤم الذي يؤثر في تدخُّلات المؤلف، مثل هذه الصيغة الرهيبة عند اختيار أوثون أو فيتليوس كإمبراطور: «الأولى

(1) سعيدة لأن تاسيتوس كتب في عهد تراجان، وولت أيام الحروب الأهلية.

كافرة، والأخرى صلاة، الأول مكروه والآخر رغبة، بين رجلين أعلنت حربهما عن شيء واحد فقط: أنَّ من سينتصر من الاثنين سيصبح أسوأ» (تواريخ، الكتاب الأول، الفصل الخمسون). يبدو أن التاريخ يسترشد جزئيًا بآلهةٍ انتقامية. الشعب ليس أفضل من العظماء؛ ولأنه قد شكلته ألعاب السيرك، يحضر «كمتفرج» على المعارك التي تمزق روما، متلهفًا إلى «مشهد» الموت.

تعبيرية لوحات الحشود، النقاط الرهيبة («وهؤلاء الذين يفتقرون إلى عدو، أخذ أصدقاؤهم على عاتقهم إهلاكهم»، تواريخ، 1، 2)، رعب الجنود الرومان الذين اكتشفوا بقايا رفاقهم المشوَّهة في غابة جرمانيا («الباروك الجنائزي» حسب ر. بارت)، كل هذا يأتي إلينا بلغة عصبية، غامضة أحيانًا، تتجاهل عمدًا أي كليشيهات، وتصل إلى كثافة متساوية على نحوٍ نادر. لكن المرء مغرم أيضًا، في الحوليات، بالتعبير القوي عن اليأس شبه الميتافيزيقي، على أي حال، عن حالات اليأس التاريخي والوطني في مواجهة نهاية روما المنتصرة، كما في مواجهة نهاية الحياة السياسية لمدينة كانت جمهورية منذ عهد قريب: «لكن لا ينبغي لأحد أن يقارن حولياتنا بكتب أولئك الذين كتبوا التاريخ القديم للشعب الروماني. لقد سردوا بحريَّة الحروبَ الهائلة، والمدن التي تم الاستيلاء عليها بالهجوم، والملوك الذين هُزموا ووقعوا في الأسر، أو كانوا يتحوَّلون في بعض الأحيان إلى الشئون الداخلية، ونضال القناصل ضد المحاكم، والقوانين الزراعية والأغذية، معارك العوام والأرستقراطيين. بالنسبة إلينا العمل ضيق ودون مجد: السلام الساكن أو الصغير المضطرب، الوقائع التاريخية لحداد للمدينة؛ ولم يكن الأمير يهتم بتنمية الإمبراطورية» (حوليات، الرابع، 32). بقي تاسيتوس «مرآة الأمراء» المزعجة[1].

التاريخ الرومانتيكي L' H ISTOIRE ROMATIQUE

شاتوبريان Chateaubriand

ثمة عمل ظهر في عام 1802، حرَّك أنفاس الإلهام المتجدد، إنه (عبقرية المسيحية، le Génie du christianisme). يقدم فيه «شاتوبريان» ردًّا على «اللقاء الذي افتقدته الثورة مع

(1) «مرآة الأمراء»: التاريخ هو النوع الجوهري المناسب لتشكيل ولي العهد، من خلال إظهاره «في المرآة» لأمراء سعداء أو غير سعداء.

الأدب» (شاتوبريان، الفكر وكتابة التاريخ، Chateaubriand, penser et écrire،2009 l'Histoire) وسيسمح للمؤرخين الرومانتيكيين بإعادة تأسيس أنفسهم مرة أخرى في مجال الأدب. يحاول هذا المقال الربط بين الماضي والحاضر، السياسي والثقافي، من خلال إعطاء الدين المسيحي مرة أخرى دورًا تاريخيًّا أساسيًّا في الحضارة. من المستحيل عدم أخذ الثورة في الحسبان، لكن يجب أن تكون هذه الدولة الجديدة مصحوبة بمعرفة الحضارة الماضية، والعصور اليونانية اللاتينية القديمة والجذور المسيحية. ما العنصر الذي يمكن أن يسمح بالتوليف بين هذا الماضي وحاضر ما بعد الثورة بوعي؟ المسيحية، التي من خلال شخصية المسيح هي «تجسيد لروح التوليف» (المرجع السابق). من ذاكرة الحضارة هذه، يرى الكاتب نفسه على أنه عَبَّارًا مكرسًا. هناك «واجبات الكاتب» (خط سير الرحلة من باريس إلى القدس). ثم يرى الأدب نفسه مسئولًا عن التاريخ، واستمرارية الحضارة. «مع مراعاة ما يقتضيه اختلاف الحال، تلعب مسيحية شاتوبريان الدور نفسه تمامًا [...] الذي تلعبه الوجودية السارترية: في كلتا الحالتين، يتعلق الأمر، بعد الخروج من صدمة جماعية، بجعل إعادة إحياء النزعة الإنسانوية الفلسفية والثقافية أمرًا ممكنًا ويمكن تصوُّره فكريًّا» (المرجع السابق).

يمنح التاريخ نفسه للرومانتيكية: اللون المحلي، والحساسية للأشياء المعيشة، وجمالية التناقضات تندلع في وصف مشاهد الماضي العظيمة. ومن خلال ذلك، سيغزو المسرح والرواية في ثلاثينيات القرن التاسع عشر (انظر أدناه).

ميشليه Michelet

يلتقط ميشليه أنفاسه. فلوبير، الذي قرأ تاسيتوس وسوتونيوس كثيرًا، تعرَّف عليه فورًا كفنان عظيم: «تدفَّقت عليَّ هذه الصفحات[1] (التي تذكرتها قسريًّا عن ظهر قلب) بكل ما طلبته في مكان آخر دون جدوى: الشعر والواقع، واللون والنقش البارز، والحقائق وأحلام اليقظة [...] هذا الفن المذهل الذي يُلقي الضوء على حقبة بأكملها بكلمة، هذا المعنى الرائع للحقيقي الذي يشمل الأشياء والبشر والذي يخترقهم حتى العصَب الأخير» (رسالة إلى ميشليه، 26 يناير 1861). كانت فرحته، عندما عُيِّن مديرًا للقسم

(1) تشير «هذه الصفحات» إلى التاريخ الروماني وتاريخ فرنسا لميشليه.

التاريخي في الأرشيف عام 1831، منذ البداية هي فرحة شاعر وصاحب رؤية: «هذه الأوراق، وهذه المخطوطات التي تركت هناك لفترة طويلة لم تطلب شيئًا أفضل من العودة إلى النور. هذه الأوراق ليست أوراقًا، لكنها حيوات رجال ومقاطعات وشعوب [...] وبينما كنت أنفخ من عليهم التراب، رأيتهم ينهضون. أخرجوا من القبر اليد، والرأس، كما في لوحة (الدينونة الأخيرة، Jugement dernier) لمايكل أنجلو، أو في (رقصة الموتى، Danse des morts). هذه الرقصة الكلفانية التي رقصوها من حولي، حاولت إعادة إنتاجها في هذا الكتاب» (تارخ فرنسا، مقدمة عام 1833، Histoire de France).

هذا النفَس الغنائي تحمله رؤية للتاريخ، «قصة صراع لا نهاية له»، صراع التحرُّر التدريجي للبشرية. الناس هم الفاعل الأكبر في التاريخ: «في التقدُّم البشري، يكمن الجزء الأساسي في القوة الحية، التي نسميها الإنسان. الإنسان هو بروميثيوس الخاص به» (المرجع نفسه). وهكذا يبحث في الحقائق والأعمال والأفراد عن علامات هذه الحركة العالمية التي لا رجوع فيها والتي تعطي معنًى للصيرورة. العمل الأدبي إن وجد، تُحركه حوارية عاطفية (توبيخات قاسية للقارئ، لعدو التقدم، مضاعفة الأسئلة البلاغية)، صور مستوحاة من التناوب بين التحليق الغنائي واستحضار الحقائق التي تضمن انتشارها في السرد. وبإحساسها المذهل بالإيقاع، هي كتابة شعرية نثرية وقصيدة نثرية بمقاطع شعرية.

ميشليه روائي عظيم: أليست أمنيةً بلزاكية رغبتُه في «إحياء حياة متكاملة، ليس من خلال أسطحها، بل من خلال كائناتها الداخلية والعميقة. لم يخطر ذلك ببال أي رجل عاقل. لحسن الحظ، لم أكن كذلك» (تاريخ فرنسا، التنوير المجلد الثالث، 1837، Histoire de France Éclaircissement au tome III 1837) وكان شاعرً، في عمل أسماه تين «ملحمة غنائية»، الذي يرد على هذا القول المأثور لأبولينير: «لا شيء ميت إلا ما لا يوجد بعد» («موكب»، كحول)

كتابة التاريخ اليوم[1] L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE AU JOUR D'HUI

لا يشاطر «ميشيل دي سيرتو» ميشليه أمله («استحضار» الموتى)؛ إنه على العكس من ذلك، لقد قادته أبحاثه إلى قياس بُعد الماضي، واختلافه عن الحياة اليوم: بالنسبة إليه، لا «رقص للموتى»، «لا يعني أن هذا العالم القديم والماضي كان يتحرَّك! لم يعد يتحرَّك هذا العالم. نحرِّكه» (التاريخ والبنية، أبحاث ونقاشات، 1970، ص 168 Histoire et Structure in Recherches et Débats). إن الشعور بهذه الغيرية هو ما يبدو له أنه يميز المؤرخ، وكذلك تغيير شخصية المؤرخ أثناء مواجهته مع هذا الآخر.

ومن ناحية أخرى، فإنه يجعل من فكرة الفجوة أمرًا مفروغًا منه في حالة كتابة التاريخ، ويضع المؤرخ في الهامش منهجيات ومبررات معينة: «إنه يعمل في الهوامش. في هذا الصدد، يصبح جوالًا» (كتابة التاريخ، ص 84 L'Écriture de l'histoire). إذن فهو على صواب وخطأ، لأنه بالرغم من صحة المصادر، فإنه يفسِّر ويصنِّف ويختار؛ قبل كل شيء، فإن كتاباته لها وظيفة أدائية: مثل طقوس الجنازة، فهي تبني «قبرًا للموتى»، بوظيفة مزدوجة: «إنها تكرِّم وتزيل، وبالتالي تساعد في عمل الحِداد» (فرانسوا دوس، «ميشيل دي سيرتو وكتابة التاريخ» Michel de Certeau et l'écriture de l'Histoire). يجب على المؤرخ أيضًا أن يقدِّم وصفًا للكلام القديم لمجتمع معين من خلال الزمان والمكان: تتمثَّل إحدى اهتماماته ككاتب في أن يجعل تفرُّد كلام هذا المجتمع حساسًا، من خلال

---

(1) *BARTHESR., 1964 «Tacite et le baroque funèbre», in Essais critiques, Seuil.*

CANFORA L., 1994, Histoire de la littérature grecque, Desjonquères.

DE CERTEAU M., 1970 «Histoire *et structure», in Recherches et Débats; 1970, L'Écriture de l'histoire, Gallimard.*

DOSSEF., 2003, «Michel de Certeau et l'écriture de L'Histoire», in Vingtième siècle. Revue d'histoire, 78.

GRACQ J., 1981, «Littérature et histoire», in En Lisant en écrivant, Corti.

GRIMAL P., 1990, Tacite, Fayard.

PETITIER P. (*dir.*), 2010, *Michelet. Rythme de la prose, rythme de l'Histoire..*

ROSI I., ROULIN J. - M. (*dir.*), 2009, *Chateaubriand, penser et écrire l'Histoire, Publications de l'Université de Saint - Étienne.*

SERRESM., 1983, *Rome, le livre des fondations, Grasset et Fasquelle.*

VEYNE P., 1978, Comment on écrit l'histoire, Seuil, coll. «Point».

الخطاب المعاد إنتاجه، ومبتكر من جديد. تنضم هذه الحوارية إلى أحد تحديات الرواية. مثل الروائي، حسب باختين، يمثِّل التاريخ هنا لغاتِ العالم. بين الصواب والخطأ، تأويل الماضي والتفسير الذاتي، وسلطة الكاتب والمؤرخ ومقاومة «الأموات»، يشير التاريخ المصمَّم على هذا النحو إلى تشابُهه مع الأدب، الذي لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الكتابة.

➤ AUTOPORTRAIT, ÉLOGE, ÉPOPÉE, MAXIME, RÉCITDE VOYAGE, ROMAN ÉPIQUE, ROMAN ROMANESQU E , SATIRE, TRAGÉDIE

***

(L)

الرسالة[1] LETTRE

أصلُها غير أدبي: تُقاس الرسالة الأدبية في ضوء الرسالة الحقيقية، على غرار نموذج المراسلات بين الأصدقاء أو الأقارب. تتضح مكانة الرسالة في الأدب فيما يتعلق بالرسالة الخيالية (رواية رسائلية أو شكل روائي استخدمه «فولتير» ليقدم شهادة حول إنجلترا في **(الرسائل الإنجليزية** les Lettres anglaises، أو **رسائل فلسفية** Lettres philosophiques)؛ هل يكون الأمر كذلك في حالة المراسلات الحقيقية؟ تُكتب الرسائلُ في كثير من الأحيان دون هدف النشر، وتُنشر بعد الوفاة. منذ البداية، دعونا نتذكرْ ما هو واضح: وهو أنه إذا لم تدمج الرسالة الأصلية على الفور الصفات التي تشكل الأدبية، وإذا لم تكن قد استعارت من أجناس مختلفة، فلن تُدمج في «الأدب».

منذ العصور القديمة، شاركت في كلٍّ من المجالين الخاص والعام: إذا ما كان قد أرسل «سينيكا» إلى «لوسيليوس» رسائل توجيهية (أو وعظية[2] parenetique)، فإنه يرسلها إلى جمهور أوسع من المرسَل إليه المقصود؛ ويهدف «أوفيد»، فيما وراء (القصيدة الرسالة) لأصدقاء معينين، إلى عدم نسيانه من قِبل جمهوره، مع العلم أن قصائده ستُقرأ في دوائر

(1) *BARTHES R., 1964, «Préface», in Essais critiques, Seuil.*

CICÉRON, Ad Familiares. ESCOLA M., 2007, «La seconde main de la marquise: fiction et diction dans la correspondance de Mme de Sévigné», in Actes du colloque «Compétences, reconnaissance et pratiques génériques», dansLe Savoir des genres, Presses universitaires de Rennes, (p 201 - 210).

FUMAROLI M., 1994, La Diplomatie de l'esprit, Hermann.

OVIDE, 1999, L'Exil et le salut (trad. des Tristes), Arléa, coll. «Poche - Retour *aux grands textes».*

SÉNÈQUE, Lettre à Lucilius.

PLINE, Lettres, 2002, éd. Annette Flobert, GF.

(2) الوعظي: «الذي يستحضر الوعظ»، الخطاب الأخلاقي؛ النوع الأدبي المعذب (بما في ذلك الخطاب) ينصح القارئ أو المحاور أخلاقيًا.

أكبر (المحزونون Tristes). تعدُّ النزعةُ الإنسانوية في القرن السادس عشر لحظةً فريدة من نوعها للتفكير في وضعية ومصادر الرسالة، انطلاقًا من الأقدمين (الانتشار الواسع لرسائل شيشرون وبليني وإعادة اكتشاف حيويتهم الأسلوبية وحريتهم وتنوع النغمات). قدم إيراسموس في عام 1522 كتابًا إرشاديًا صغيرًا لـ(كتابة الرسائل، Écrire des lettres)، وكان له دويٌّ دائمٌ في أوروبا: جنبًا إلى جنب الأجناس الثلاثة للبلاغة القديمة[1]، يفترض بالفعل الرسالة باعتبارها جنسًا رابعًا؛ وجعلها نوعًا من الحرباء القادرة على التنوُّع الهائل، بدءًا من طابعها المألوف والمحادثي، وهي سمة خاصة بها، إلى اتخاذ شكل أطروحة، وتكييف نفسها مع جميع الموضوعات، وجميع الأساليب.

أخيرًا، تُعرف «الآنسة سكودري»[2]، في القرن السادس عشر، «الرسالة الغرامية». إنها منتج متميِّز للصلات الاجتماعية: «نبحث فيها عن الحداثة [...]؛ نصنع قصصًا متى نستطيع ذلك؛ ننتقل من شيء إلى آخر دون قيود. وهذا النوع من الرسائل يتحدَّث بدقة عن محادثة أشخاص غائبين، يجب أن نكون حريصين على ألا نُضفي عليها نوعًا من الذهنية المتَّقدة، التي تشبه «الكتب والدراسات؛ وهي بعيدة كل البعد عن اللطف الذي يمكن أن نسمي به روح هذه الأنواع من الرسائل». الصيغة التي تناسب الرسالة وفقًا لـ«مدام دو سيفينيه»، أو «فانسان فواتُير».

تشترك الرسالة الأصلية في شيء واحد مع الخيال، وهو «الاتصال المُرْجَأ، والسعي للوصول إلى القارئ من مسافة بعيدة» (مارك إسكولا). ونتيجة لذلك، يمر الاتصال الرسائلي تحت علامة الخيال: خيال الـ«أنا» (الأنا الخاصة بالمرسل) التي ستكون صدًى لقولٍ «صادق»: «لا يعني أن كل رسالة هي نتاج جهد واعٍ يمكنني بواسطته حساب تأثيراتي [...] ولكن لأنه مع التزايد التدريجي لهذه الفجوة، تصبح الـ«أنا» الرسائلية منفصلة عني وتصبح بطريقة ما شخصيةً. وكنتاج للنص، تفرض هذه الشخصية[3] متطلباتها «(م. إسكولا). دون الذهاب إلى حدِّ القول إن كل رسالة تبني «شخصية»، وتتقاطع هنا فكرة «تأثير الطبيعي» التي أنتجها كاتب الرسائل هنا مع فكر «رولان بارت» في مقدمة (مقالات

(1) انظر «المديح» رقم 1.

(2) مادلين دو سكودري (1607 ـ 1701): كاتبة فرنسية. (المترجم)

(3) الشخصية هي صورة «أنا» كما تظهر من النص.

نقدية، Essais critiques): يجب أن تلجأ الرسالة إلى البلاغة، لكي يُنظر لها على أنها صادقة، وحتى تلمس متلقّيها.

من حيث الابتكار (الموضوعاتي)، فإنَّ الرسالة، باعتبارها تندرج تحت مدوَّنة التواصل الاجتماعي، لها «مواضعها» أو «الفقرات الإلزامية»: إلماحة ضمنيَّة أو صريحة إلى الروابط التي تجمع بين كاتب الرسالة والمرسَل إليه، وإلماحة مماثلة للرسائل السابقة أو المستقبلية؛ استحضار أسباب الرسالة، بدءًا من طلب محدَّد بدقة إلى التعبير الخالص عن المودة أو النزوة، مع كل سلسلة الوسائط. على مستوى التلفظ الذي يعبِّر عن أو يمارِس لعبةَ التواصل بين الأشخاص، فإنه يستخدم، كذوات مميَّزة، «أنا» و«أنت» فيما يتعلق بـ«هو» (من حيث موضوع المعلومات أو الاتصال).

لقد طبع هذا الأصل غير الأدبي للرسالة في الأدب بعض الثوابت بشعريته: بانتمائها إلى مدوَّنة التواصل الاجتماعي والاهتمام بالتواصل بين الأفراد، تضع هذه القُطبية المزدوجة الرسالة تحت علامة المفارقة الرباعية: التوتُّر بين الشفهية والكتابة، بين البعد والقرب، بين الغياب والحضور، بين الترتيب المنظَّم وتخريب الشفرات (انظر أدناه).

داخل الفضاء الأدبي، تجعل الاختلافات المحتمَلة بين الرسالة الأصيلة والرسالة الخيالية من الممكن تنظيم تصنيفٍ للرسائل، حول زوج الحقيقية/ الخيالية:

في المستوى الأول، يكون المرسِلُ والمتلقي حقيقيين: مثل رسائل «بليني» الأصغر، «شيشرون»، «مدام دو سيفينيه»؛ ومثل مراسلات «فلوبير»؛ ومثل قصائد «أوفيد» في «المحزونون»، موجَّهة إلى أصدقاء محدَّدين (انظر أدناه). تندرج الرسالة حينئذ ضمن فضاء السيرة الذاتية.

في المستوى الثاني، المرسل، الذي يخلِط بينه وبين مؤلف معروف، يوجِّه الرسالة إلى مرسل إليه يُخلَط بينه ومثل هذا الفرد الذي يمكن التعرف عليه، الموجود على قيد الحياة: وهكذا كانت رسالة إلى «دالمبير»، وإلى «السيد ماليرب»، بقلم «روسو». بديل هذا المستوى الثاني: إذا كان المرسِل يتطابق مع المؤلف، فلن تُحدَّد هوية المرسَل إليه على نحو دقيق، وبالتالي يمكن الخلط بينه وبين القارئ: مثل، الخطابات الفلسفية أو الإنجليزية لفولتير. لم يعد هناك جانب من جوانب السيرة الذاتية، بل شهادة كاتب.

الجانب الثالث: يتوافق المرسِل الخيالي، قناع المؤلف، مع مرسَل إليه خيالي ولكنه

مميز (في إشارة إلى مجموعة اجتماعية موجودة بالفعل): وهكذا فإن (الرسائل الصغيرة أو الريفية، Les Petites Lettres, ou Provinciales) لـ«باسكال»، موجهة إلى اليسوعيين.

الجانب الرابع: المرسِل والمرسَل إليه خياليان. وهكذا فإن الرسالة في الرواية أو الرواية الرسائلية، أو الرسالة في المسرح، أو النوع الصغير لرسالة البطلة (انظر «رسالة البطلة»). فالرسالة إذًا هي عنصر من عناصر الشعرية الروائية أو المسرحية.

التصنيف الذي لا يمكن أن يخفي الأساسي: تحيل الرسالة الشعرية إلى موضوعة ما، وإلى مفهوم تأسيسي للتواصل الاجتماعي: موضوعات ومفهوم (فلوبير، جيد، على سبيل المثال) أن المراسلات الحديثة لا تزال تنهل من النموذج/ البراديم الروماني.

روح الرسالة l'esprit de la lettre

تتمتع الرسالة بروح الكلمات البارعة في رسالة الأخبار، ورسالة الأقارب، وبالتوتُّر الذهني في الرسالة الفلسفية، وبالاجتذاب العقلي في الرسالة الوعظية (رسالة ذات اتجاه أخلاقي وفلسفي)، والرسالة الجادة أو العقلية. ولكن أولًا وقبل كل شيء تتمتَّع بروح التواصل الاجتماعي واللياقة: في الواقع، يتجذَّر تبادل الرسائل بشكلٍ كامل في ممارسة اجتماعية ومجموعة من المفاهيم التي أبرزها «السيد فومارولي»، التي استمدَّها التراث الإنسانوي والكلاسيكي، من «إيراسموس» إلى «فولتير» دون انقطاع من كُتاب الرسائل في روما، الذين شكلوا بالنسبة إليه نموذجًا يمكن من خلاله قياس نفسه على جميع المستويات.

نموذجية الرسالة الرومانية: لقد ترك الكتاب اللاتينيون بالفعلِ مجموعةً متنوِّعة من الرسائل التي تغطي مجمل الحقل الرسائلي وشعريته: رسائل أصلية (شيشرون، سينيكا)؛ رسائل أصلية ولكنها كُتبت للنشر (بليني الأصغر، سينيكا، أوفيد)؛ رسائل فلسفية (سينيكا)؛ «سينيكا» مرة أخرى، الرسائل الوعظية (انظر أدناه).

هناك ثلاثة مصادر قديمة عظيمة تميز شعرية الرسالة في التاريخ الأدبي الأوروبي: الرسالة إلى الأصدقاء نثرًا (مراسلات من شيشرون أو بليني الأصغر)؛ لا يزال العنوان الذي جمعت تحته رسائل «شيشرون» (Ad Familiares، الرسائل الحميمية) يجد صدًى اليوم في إصدار الرسائل الحميمية 1950 ـ 1980، Lettres familières لـ«أندريه بيير دي مانديارج» و«فرانسيس بونج»، وهي تمثل حوارًا أدبيًا، وتعبيرًا عن الميول الجمالية،

والتبادل الحواري الحميم بين الكتاب. يتم إحياء التراث الإنسانوي والكلاسيكي الطويل والثري لتبادل الرسائل من خلال الإحالة إلى المؤانسة الرومانية: تلك التي تتضمّن بالفعل شعورًا قويًّا بالمضاهاة. يخلق «أوفيد»، من جانبه، جنس الرسالة المكتوبة إلى الأصدقاء شعرًا، بنبرة رثائية. ولكن إذا ما أبقيت قصائد «المحزونون» في فضاء السيرة الذاتية، حيث ستندرج «الحسرات» لـ«دو بيلاي» أو «الرسائل» لـ«تيوفيل دو فيو» داخل هذا الجنس، فسيأخذ الجنس أيضًا استقلاله فيما يتعلّق بالتجربة الحية في ظل الشكل الروحاني لـ«الرسالة الغرامية» (انظر أعلاه). المصدر الثالث، الرسالة الفلسفية بالمعنى الدقيق للكلمة، سواء كانت مدرَجة في النوع الوعظي أم لا، والتي كانت تمثِّلها في روما (رسائل إلى لوسيليوس، les Lettres à Lucilius) لـ«سينيكا»، لا تزال حيةً في القرن الثامن عشر (رسائل فلسفية، Lettres philosophiques) لـ«فولتير»، (رسائل إلى السيد ماليرب، Lettres à Monsieur de Malesherbes) بقلم روسو، وتتقاطَع مع جنس المقال.

تتضمَّن الرسالة بشكل خاص فن الترتيب Dispositio* (التأليف)، خاصةً في رسالة «الإرشاد». الترتيب: يمتلك عنصرين ثابتين، البداية والنهاية، ويجب أن يضعا المرسِل والمرسَل إليه في علاقة فردية، مما يسمح بالحرية الكاملة للنظام الداخلي للحُجج والمعلومات والأسرار. ثمة اختلافات من نوع إلى آخر: فالرسالة الاجتماعية ستعمل على المفاجأة، وفن عدم الاستمرارية (بليني)؛ وستحاول رسالة الإرشاد إنعاش الحِجاج بالأمثلة، للانتقال من الخاص إلى العام، والعكس بالعكس، لتجنُّب النزعة التعليمية (سينيكا).

إنها تحشد أشكالًا مختلفة من البلاغة: التداولي (الرسائل الوعظية والإرشاد)، الاحتفالي (المديح واللوم)، القضائي (الدفاع على وجه الخصوص)، فيما يتعلق بالجدالية أو الرثائية. ترتبط النبرة الرثائية بشكل طبيعي بالرسائل الموجَّهة إلى الأقارب (شيشرون في المنفى، مدام دي سيفينيه ترثي غياب ابنتها)، ولكن يمكنها أن تحرِّك بثقة رسالة فلسفية أو إرشادية (سينيكا والشيخوخة، النبرة السوداوية في رسائل إلى «السيد ماليرب»). أدرَجت القصيدة الرسالة لـ«أوفيد»، في «المحزونون»، المواضع التقليدية للشعر الرثائي أو الهجائي في فضاء بيْنذاتي: القارئ، في شخصية المرسَل إليه الواقعي، مدعوٌّ للمشاركة في دراما المنفى. ينتقل اللجوء إلى الشِّعر الوصفي، وهو عنصر إقناع، بشكل نموذجي من «المحزونون» (لوحة مؤلمة لمكان المنفى) إلى «روسو» (المرجع السابق).

أخيرًا، تقتضي الرسالة مفهومَ «الأسلوب البسيط» (الجنس المتواضع*) genus humile، الطبيعي الذي يطالب به المنظِّرون في القرن السابع عشر، لكن ليس دون نقاش حول الرسالة: النموذج هو المحادثة بين الأشخاص المحترمين، حيث يجب أن تسود «الحلى والزخارف المهملة غير الفنية، التي لا يعرفها الأطباء، وهي فوق القواعد والمبادئ» (جيز دو بلزاك، أعمال مختلفة، 1644).

الرسالة «الإخبارية» من «بليني» إلى «مدام دي سيفينيه» la lettre "gazette" de Pline à Mme de sévigné

بوصفها رمزًا لأدبية الرسالة الأصيلة، تلك التي تقدِّم بشكل لطيف حدثًا يهم الحياة العامة أو الاجتماعية؛ يندرج العديد من رسائل «مدام دي سيفينيه» تحت هذا النوع الصغير. إنها تذكر لابنتها العلاقة الجنسية الفاضحة، «بعد وعدٍ صارم بالزواج»، لتلك الفتاة التي وُعدت للدير، مع «دون كيشوت» (رسالة مؤرَّخة في مارس 1689)، أو الزواج المخطَّط له من «الآنسة العظيمة» مع «لوزون» (رسالة إلى مدام دي كولانج، 15 ديسمبر 1670)، بالنسبة إليها، من خلال سرد الحدث المعيش، يتعلَّق الأمر بجعل الحياة مسرحًا، والرسالة سيناريو حيًّا للكوميديا. في هذه الحالة، تشير الاقتباسات المختلفة إلى أن الرسالة تنتمي إلى «نماذج عامة غير متجانسة في البداية والتي تفكِّكها الرسالة بحرية من أجل العثور فيها على موارد لسردٍ فريد» (م. إسكولا). تُلمِح الرسالة التي تدور حول الزواج الغريب إلى أعمال شهيرة:

(الراعي العجيب، le berger extravagant)، وهو وصف ساخر للعريس، إشارة إلى رواية «شارل سوريل»، (الراعي العجيب)، التي نُشرت عام 1627، وهو نفس العام الذي انتهى بصدور رواية «أونوريه أورفيه» (المرصَّعة بالنجوم، L'Astrée)، وهي قمة الحب الرومانسي، التي تمثل رواية «سوريل» محاكاةً ساخرة لها. اختطاف الجمال هو فرصة لمشهد لذيذ، محاكاة ساخرة لرواية المغامرة.

يمكن للرسالة أيضًا أن تقدِّم القصة باعتبارها أحجية يتأخَّر حلها باستمرار، باستخدام الصور البلاغية لتعليق الحل: «سأخبرك بأروع شيء في العالم (...) أخيرًا شيء واحد. شيء واحد (...) شيء واحد. لا أستطيع أن أحمل نفسي على الحديث عنه؛ خمِّنه: سأعطيك إياه بثلاثة»، إلخ. صورة بلاغية للتعليق، يتم إعادة إطلاقها باستمرار، وبالتالي تخلق تشويقًا حقيقيًّا، وبتدرج («أعطيه لك بأربعة، أعطيه لك بعشرة؛ أعطيه لك بمائة»).

الرسالة الوعظية و/أو الفلسفية: رسائل إلى لوسيليوس la lettre parénétique et/ou philosophique: les lettres à lucilius

الرسالةُ أحد دعائم التدريس الفلسفي، ولقد استخدم الرواقي «سينيكا» هذه الدعامة بشكلٍ مثالي. كما تتيح استمرارية المراسلات الاقتراب من المتلقي، مما يضمن المرونة التعليمية. يهدف «سينيكا» إلى إشراك المرسَل إليه في التفكير من أجل تدريبه: تسعى رسالة الإرشاد جاهدة لمضاعفة علامات الحوار، من خلال لعبة كاملة من الأسئلة والأجوبة.

منذ البداية عليك أن تمسك بالمتلقي وتفاجئه؛ ومن هنا العديد من الضرورات، في خدمة صيغة موجزة ومدهشة للغاية: «اذهب، عزيزي لوسيليوس، حرِّر نفسك، من أجل أن تسترد نفسك». (Ita fac, mi Lucili, vindica te tibi، الكتاب الأول) صياغة متناقضة بالنسبة إلى إنسان حُر. إن التجاور غير المبرَّر بإضافة أنت (tibi à toi) مع الأمر يضاعف مقدار العِظة، مما يجعلها «حكمةً»، مبدأً. إن التمييز (التمييز الذي جرى بشكل متنوع بين مصطلحين ومفهومين) يسمح له بتضخيم مقدار الأخطاء، كما هو الحال في هذا التأمل حول الوقت الضائع: «لقد انتُزعت بعض اللحظات منا، وسُرق البعض الآخر خلسةً، ولا يزال بعضها يُفلت من بين أصابعنا» (المرجع نفسه)؛ ولمن يُسرَق الوقت هكذا؟ تمييز جديد:

«male agentibus, nihil agentibus, aliud agentibus» لأولئك الذين يفعلون الشر، لأولئك الذين لا يفعلون شيئًا، لأولئك الذين لا يزالوا يفعلون شيئًا آخر» (المرجع نفسه). إلى جانب الميل الفكري للرواقيين إلى المفارقة، فإن اللجوء إلى هذه النقطة، وهي نقطة الانطلاق التي تقترح الرسالة حلَّها، تنتمي، لدى «سينيكا»، إلى نفس هذه الطاقة الوعظية:

« in hoc enim fallimur, quod mortem prospicimus» («يكمن خطؤنا في التطلع إلى الموت في المستقبل»، المرجع نفسه)؛ المفارقة التي سيحلها ما يلي: «intellegere se cotidie mori» («فهم أن المرء يموت كل يوم»)، الحقائق التي يغفل عنها أولئك المهووسون بالموت في المستقبل. ومن هنا جاءت مفاجأة جديدة: يتمتّع الإنسان بثروة خاصة به، تلك التي لم نكن نعتقد أنها ملكه: الوقت. أو سؤال يتبع آخر، وهو المرور الكامل من الحياة الخاضعة إلى الحياة المسيطر عليها هو الرهان: «Non quid، sed quemadmodum feras Interest» («ليس ما ينبغي أن تتحمله، ولكن كيف تتحمله، هذا ما يهم»).

ومع ذلك، يظل الجانب الأكثر أهمية في رسالة الإرشاد هو الثقة القائمة بين المعلم والتلميذ: فتبادل الرسائل يتضمَّن تقريرًا لحياته اليومية من قِبل التلميذ، وتعليقات وأحكام المعلم. الثقة التي تنطوي على صدق المعلم، واستحضار نقاط ضعفه ـ وبالتالي، فيما يتعلق بالوقت، هي اعتراف: «ليس لدي الحق في أن أقول إنني لا أخسر أيَّ شيء؛ لكنني سأعبر عما أخسره ولماذا وكيف. سأقدِّم سردًا لمعاناتي» (الكتاب الأول، الفقرة الرابعة)، وكذلك تقدمي (1، 6: انظر المختارات).

فولتير ورسائل إلى «لوسيليوس»: تم تدريب فولتير على القراءة الحميمية والتعامل مع النصوص اللاتينية. تتغذَّى مراسلاته من خلال تواتر الرسائل الوعظية التي يتم تناولها في إطار الصداقة الرومانية amicitia، وهي فلسفة حقيقية، غرسها الإنسانويون. إنها تقدم أمثلة جميلة على الاهتمام بالأصدقاء (هكذا الرسالة الموجَّهة إلى «فوفينارج» في ديسمبر 1744: «الحالة التي علمتني فيها أن عينيك قد جذبت، يا سيدي، دموعي من عيوني...»)، وتقدِّمهم على طريق الحكمة، وثقة الكاتب في الطريقة التي تُواجَه بها تقلبات الحياة، في نطاق مفتوح للغاية من النغمات، مع مسرَّات التعبير التي تشارك بشكل كامل في الوعظ؛ كل الصفات التي جعلت منها القيمة التكوينية الفريدة لـ«جوستاف لانسون».

الرسالة الوعظية ومقالات «مونتاني»

تدين مقالات «مونتاني» بالكثير لقراءة رسائل «سينيكا»، التي غالبًا ما يستشهد به «مونتاني»، وخاصةً حضوره أسلوبيًّا في كتاباته. لكن يبدو أن الأكثر إثارة للاهتمام هو التشابه بين شعرية المقال كبورتريه ذاتي (انظر المدخل)، والتأمل الذاتي الذي يواصل «سينيكا» الانخراط فيه وهو يحاول توجيه تلميذه ومتلقِّيه، «لوسيليوس». ثمة مصدر إلهام آخر للمقالات: يبدو أن العلاقة الفكرية التي تم الحفاظ عليها مطولًا مع «لوسيليوس» يتردَّد صداها في الحوار الذي يتم إجراؤه ضمنيًّا أو صراحة مع القارئ، والمحادثة بين العقول الاجتماعية والنوايا الطيبة، وجميعهم مهتمون بممارسة الفكر ـ والكتابة. ألا نعثر في التصحيحات والإضافات التي أدخلها «مونتاني» على كل طبعة جديدة («أضيف، لكنني لا أصحِّح»)، على اهتمام «سينيكا» بالصدق، مع الاعتراف بكلٍّ من أخطائه وتقدُّمه؟ نموذج آخر، «سينيكا»، عندما يختار استحضار تسرُّب الزمن والحاجة إلى استخدامه جيدًا، يفتح رسالته على نسيان تقدُّمه في السن ـ الذي يدركه في المرآة عندما يجد عبدًا عجوزًا

يجد صعوبة كبيرة في التعرُّف عليه (الكتاب الأول الرسالة الثانية عشر): بالمثل، في حين أن مقال «عن التكبر» (الكتاب الثالث، المقال التاسع) يبدأ برثاء غرور الزمن، ولا سيما «كتاباته» العبثية، وهو أحد أطول الفصول، يعترف فيه «مونتاني» بغروره.

وجه آخر للرسالة الوعظية: الرسالة بوصفها تمرينًا على الإعجاب، بليني الأصغر، مدام دي سيفينيه

تعدُّ مراسلات «بليني الأصغر» (61-113 أو 114 قبل الميلاد) مثالًا صارخًا على استدعاء أثر قول الرسالة في سياق ثقافي محدَّد، اجتماعي، وفلسفي، وأدبي في نفس الوقت. وهذا بلا شك أحد أسباب نجاحها خلال قرون النزعة الإنسانوية. إنها بالفعل معرض لشخصيات معاصرة امتدحها الكاتب، وطرحهم على إعجاب أصدقائه النشِط. بحماسة وحِمية، يستحضر «بليني» رجالًا، متقدِّمين في العمر أو شبابًا، يبرزون لأنهم يحقِّقون بدرجة عالية الفضائل الرومانية بامتياز: الإخلاص، والولاء، والتقوى، والوفاء بالالتزامات تجاه روما والأقارب، الكرامة، الإحساس بما يدين به المرء لنفسه. هذه التخيُّلات العديدة*، تماثيل الأسلاف من الشمع، الموضوعة في أفق البهو ومفخرة البيوت النبيلة. إلى هذه الفضائل، غالبًا ما يضيف هؤلاء الرجال، المدرَّبون على فن الخطابة، ممارسة الشعر والتاريخ وفن كتابة الرسائل. وهكذا تضمن رسالة «بليني» تداول هذه الصور المثالية والمحبوبة داخل شبكة كُتاب الرسائل الذين يغرسون أسلوب حياة، ومجموعة من القيم والالتزامات القوية التي تسمَّى في روما الصداقة amicitia: لنفترض أن أصدقائي لا يتوافقون مع مديحي، ومع ذلك، فإن سعادتي هي أن أراهم هكذا» (السابع، 28) (انظر «المديح»).

الكثير من تمارين الإعجاب: هذا الإعجاب الذي تزايد في الواقع من خلال ممارسة الكتابة الرسائلية. «التمرين» هنا بالمعنى الأخلاقي للمصطلح، أولًا وقبل كل شيء: هذه الرسائل ليست رسائل خيالية، كما قد تعتقد النظرة النقدية المفرطة، فلقد تم إرسالها بالفعل، وليست باعتبارها «تمارين أسلوب». إن نشرها كرسائل تستحق القراءة لجودتها الجمالية لا يقلِّل بأي حال من الأحوال من وظيفتها التأثيرية، بل على العكس (انظر الكتاب الأول، الرسالة العاشرة؛ الثانية عشر؛ الرابعة عشر؛ السابعة عشر؛ الكتاب السابع، الرسالة الواحدة والثلاثين؛ الكتاب التاسع، الرسالة التاسعة عشر؛ الثانية والعشرين).

أما بالنسبة إلى «مدام دي سيفينيه»، فإن الإعجاب بالنسبة إليها أمر طبيعيٌّ مثل الإبيجرام

أو النقد الروحي. الإعجاب بحكايات لافونتين، الإعجاب بـ«النفوس العظيمة»، **البسالة** العظيمة (رسالة إلى ابنتها في وفاة «توريني»، 16 أغسطس 1675)، أو النفوس الورعة (الإعجاب بـ«إخواننا»)، المنعزلين في «بورت رويال»، بالنسبة إلى بيير نيكول، أرنو، **هنا** وهناك). هنا، لا يزال الإعجاب ينضح بالقيم القديمة والأرستقراطية - إنه تمرين ناجع للذات وكذلك للمتلقّي؛ لكنه أيضًا إحدى الطرق الجميلة للإبلاغ عن الموت، والعمل، والإشارة؛ يمكن أن يكون أيضًا بمثابة علامة على الثقة: لا ينبغي أن يقرأ مديح «بورت رويال» أي شخص.

مراسلات الكتاب

العديد من رسائل «فلوبير» حول تقشُّف الكتابة هي جزء من شعرية الرسالة الوعظية في التراث اللاتيني والإنسانوي. الرسائل التي توجَّه إلى كاتب لتحفيزه باسم نموذج جمالي ملح، تعبر مع الاكتشافات الرائعة للغة عن توتر «فلوبير» نحو الكمال. من بين رسائل أخرى، الرسالة الموجهة إلى «لويز كوليه» في 15 يوليو 1853، في أثناء إعداد «مدام بوفاري»، التي يظهر فيها فهمه العميق لبلاغة «شيشرون»، «هذه الخاصية البدائية، هذا الدافع المستمر، الذي يمنح الإيجاز، الوضوح، المنعطفات، الزخم، الإيقاع، التنوع»، وهو ما يسعى إليه بنفسه: «أي فنان هو لو لم يقرأ شيئًا سوى الجمال، ولم يرَ سوى الجمال، ولم يحب سوى الجمال؛ [...] كان اليونانيون يملكون كل شيء. لقد كانوا، كمادة لينة، في ظروف لن يعيدها أي شيء. لكن الرغبة في ارتداء أحذيتهم هو الجنون. [...] فلنكن فنانين مثلهم، إذا استطعنا، ولكن بشكل مختلف عنهم».

ردود الفعل على بعض التوتُّرات الكامنة في الرسالة

التوتر بين المسافة والقرب: قطبية مزدوجة تضع الرسالة تحت علامة الغموض. سيتم رفض المسافة أو الحفاظ عليها، حتى يتم تأكيدها، ما من شأنه ممارسة لعبة الدوافع المتنوعة للغاية من الناحيتين النفسية والأسلوبية؛ فالمسافة، من الناحية النفسية، يمكن أن تعزِّز كلًّا من الإخلاص الذي سوف يتألَّق في ظلِّ شفرة اللياقة البعيدة للغاية (القيمة الأخلاقية والاجتماعية للتعقُّل)، وكذلك عمل الإخفاء.

التوتر بين الترتيب المنظم وتخريب الشفرات: ككائن أدبي، تدعونا الرسالة إلى تحديد

المسار الذي يؤدِّي من الممر الإلزامي إلى فن المرور (حيث انتصار مدام دي سيفينيه وفولتير). الممر في الواقع هو المكان الذي تضطلع فيه المفارقة الجوهرية على نحو رمزي بالرسالة الأكثر «أصالة»، وحيث يتأكَّد نزوعها إلى اللعبة الأدبية. يمكن لكاتب الرسالة إحباط الترتيب (التكوين) المتوقَّع لصالح المفاجأة، صرير، الاقتران التضميني، الفصل. إنها مسألة تدريب ببهجة، كما كان يرى «إيراسموس»، ليونة (الاقتران التضميني، التعبير المفاجئ، وتقلُّبات الأسلوب والفكر المختلفة) ستلعب على المتقطع، وعلى «النظرة غير المباشرة» العزيزة على «مونتاني» («أفكاري تتبع بعضها بعضًا، لكنها نظرة غير مباشرة»، المقالات): ستكون لذة المتلقي المشاركة في «فك تشفير» الرسالة.

وبالتالي، يمكن اعتبار التلميح سمةً أساسية للرسالة: ليس فقط تعيينًا غير مباشر أو مشفرًا لفضاء مشترك يتعلَّق بالعلاقة الحميمة، ولكن أيضًا الاهتمام بـ«ترك شيء للتفكير فيه»، على حدِّ تعبير «لافونتين». أليست الكتابة دائمًا ما بين السطور؟ الرسالة مدعومة بمفهوم يحشد كل التقاليد القديمة والإنسانوية والكلاسيكية، «الحضرية» Urbanitas: اللياقة، والطيبة، والمرح، والأناقة العفوية في نفس الوقت.

فحص التدخلات

الرسالة والبورتريه الذاتي

أعاد الإنسانويون التواصل مع سمتين حاسمتين ظهرتا لدى البلاغيين اليونانيين: أسلوب الرسالة هو أسلوب بسيط، تعبير عن طابع؛ والرسالة عبارة عن محادثة بين أشخاص منفصلين، لأن تبادل الرسائل يرتبط ارتباطًا وثيقًا بممارسة الصداقة.

نشر العالم الإنسانوي الهولندي «جوست ليبسي» (أواخر القرن السادس عشر)، الذي كان تأثيره الفكري والمعنوي كبيرًا في أوروبا، باللغة اللاتينية كتيبًا عن الكتابة الرسائلية. ولقد أوضح «مارك فومارولي» أهميته الحاسمة لكلٍّ من النثر والكتابة الذاتية: «يصبح النوع المتقطِّع والقصير المرآة الساحرة للانهائية الأنا البشرية» (عصر الفصاحة، L'Âge de l'éloquence). «من خلال التأكيد على الطابع المتقطع والمتفتت، ذات الأوجه» لنوع الرسالة الحميمية، يؤكد «ليبسي» بشكل غير مباشر ازدراءه للقيد المصقول والمشذَّب لأنواع الخطابة العظيمة. [...] في الواقع تتيح «عفوية» أسلوب كتابة الرسائل تسجيل

·أدنى الاختلافات في الحالة المزاجية بأمانة. [...] يصبح الأسلوب «المبتذل» للرسالة أداةً بامتياز للبورتريه الذاتي لـ«إنسان عظيم» [...]» (ص 155). لذلك أعاد «جوست ليبسي» إحياء الرسالة متعدِّدة الأشكال لـ«شيشرون» أو «بليني»: «إنه يجعل الرسالة الحميمية نوع متداخلًا مناسبًا ليشمل جميع الموضوعات المحتملة للإنسان الكوني uomo universale».

المراسلات الخاصة والسيرة الذاتية: روح عدم الاكتمال[1]

لا شك أن المراسلات، التي تقع في فضاء السيرة الذاتية، تظل بمثابة مخططًا تمهيديًّا لسيرة ذاتية: ما من بنيةٍ بعيدة تعطي حياة الشخص منطقًا، ولا تجعل اللحظات المعيشة مراحلَ في تشكيل شخصية ومصير. وهكذا، عند الحديث عن رسائل «مدام دي سيفينيه»، تلاحظ «ف. وولف»، أنه بعيدًا عن إعطاء صورة موحَّدة للمؤلِّف، فإن الرسالة تنتج صورة مشكالية تتميَّز بالتجزئة وعدم الاكتمال:

«لقد خلقت كيانها، ليس من خلال المسرح والشعر، ولكن بوساطة الرسائل ـ لمسة بلمسة، مع تكرار، وتجميع الأشياء الصغيرة اليومية، وكتابة كل ما يخطر ببالها كما لو كانت تتحدَّث. لذا نعيش في وجودها وغالبًا ما تقع في اللاوعي... تنمو شخصيتها وتتغير ويبدو أنها شخص حي غير مكتمل».

➤ AUTOPORTRAIT, AUTOBIOGRAPHIE, ÉLÉGIE, ÉLOGE, MAXIME, ROMAN D'INITIATION, ROMAN ROMANESQUE, SATIRE

***

(1) *ESCOLA M., 2007,* «La seconde main de *la marquise: fiction et diction dans la correspondance de Mme de Sévigné», actes du colloque «Compétences, reconnaissance et pratiques génériques», dans Le Savoir des genres, Presses universitaires de Rennes; 2003, «De la lettre aux belles - lettres», article paru dans TDC (Textes et Documents pour la classe,) Publication du CNDP.*
FUMAROLI M., 1994, *L'Âge de l'éloquence, Albin Michel.*
WOOLF V., 1942, *The Death of moth, and other essays.*

(M)

مقولة[1] MAXIME

شكل أدبي مقتضب، منغلق على نفسه، غالبًا ما يكون متألقًا، ومدهشًا، وحتى متناقضًا، إنَّه يعبر عن معرفة مستمدة من تجربة، مجالها الموضوعاتي هو عالم الإنسان وأفعاله ومشاعره (وأي شيء أو حدث، ما دام ينير أو يكشف جانبًا من جوانب الإنسان وعالمه). وهو يهدف إلى الكلي والعام. سواء أكان وصفيًّا وإدراكيًّا أم توجيهيًّا (تحليل أخلاقي أو قاعدة حياة)، فإنَّ الغرض التعليمي للمقولة، غالبًا ما يدخل في حالة توتر مع إيجازها أو جانبها المتناقض، اللَّذين قد يؤديان إلى غموض معين؛ ما يؤكد بشدة مساهمة عقل القارئ: حتَّى لو كانت واضحة، فإنَّ المقولة تهدف إلى أنْ تترك للقارئ «شيئًا يفكر فيه» (لافونتين). «المكان المثالي لتعايش الأضداد المذهل، تحب المقولة أَنْ تجمع الأضداد معًا، لأنَّه كلما تباعدت المفردات؛ كان الاتصال لاذعًا أكثر» (آلان مونتاندون).

مع «لاروشفوكو» تفقد طابعها التعليمي، مُفضلة لذوعة التناقض، واقتراح صورة مفاجئة، على «الدرس» (وهكذا المقولة 26: «لا يُمكن للشمس والموت أَنْ يحدقا بعضهما في بَعض»).

تقدم نفسها في شكلين: كمجموعة (هكذا أقوال لاروشفوكو)، أو مدرجة في نوع آخر: المقولة «المضمنة» ـ في الرواية (بلزاك، بروست، سيلين)، المسرح (تيرينس، كورني)، الشعر (أوفيد، دو بيلاي، بودلير)، الرسالة (سينيكا، فلوبير)، السيرة الذاتية (روسو)، المذكرات (ريتز، شاتوبريان، دي جول)، المقال، التاريخ (تاسيتوس، ميشليه) ـ باختصار،

---

(1) *ARISTOTE, Rhétorique*, 2007, (*II*, 21) *éd. Pierre Chiron, GF.*

COMPAGNON A., 1979, *La Seconde Main ou le travail de la citation, Seuil.*

LAFOND J., 1992, *Préface aux Moralistes du XVIIe siècle, Robert Laffont, coll. «Bouquins».*

MONTANDON A., 1992, *Les Formes brèves, Hachette. QUINTILIEN, Institution oratoire.*

في جميع الأنواع. الوجود الكلي للمقولة هو ما يفسر جزئيًّا طابعها التعريفي: التعريف المقارن أو المجازي، غالبًا في القصائد (أوفيد، بودلير:» الكراهية هي برميل شحوب الدناود[1]»)، تعريف «نوع» في الرواية البلزاكية، طباع طبقة من الرجال عند كربيون أو بروست؛ من ناحية أخرى، وبلا شك، يكمن تواترها في النقطة المقابلة التي يُسمح بها في الأنواع التي تفضل الحدث الفردي (الروايات، التاريخ، المذكرات): بعد الفردي، الكلي.

من أين يأتي مصطلح «مقولة»؟ من لاتينية العصور الوسطى «maxima sententia»، «أعظم حكم»، لذلك فهي عامة جدًّا؛ المفهوم القانوني الذي لا يمكن الطعن فيه. في العصور القديمة الكلاسيكية، ترجم كانتيليان مصطلح «gnomè» وهو بمعنى رأي عام باليونانية بكلمة «sententia*». عرّفها أرسطو على أنها «قول جازم لا يتعلق بالخاص، ولكنه يتعلق بالعام، وليس بأي موضوع (مثل» الخط المستقيم هو عكس المنحنى»)، ولكن بكل ما يتعلق بالحدث». إنَّه ينظر للمقولة (التعريف، الوظائف، الاستخدام الصحيح)، مثل الحكاية الخرافية الرمزية، في سياق الحجاج، وليس بوصفه كاتبًا أخلاقيًّا:

«إذا أضفنا السبب إلى المقولة، فإنَّ الكل يعطي شكلًا من أشكال الحجاج». يطرح أرسطو طريقة تعليمات المقولة: «إنَّ تعميم ما ليس له نطاق عام، يكون هذا مناسبًا جدًّا عندما ينتحب المتحدث أو يبالغ، وسيتم ذلك إما في البداية أو بعد البرهان».

في الأصل، وفقًا لكانتيليان، تصف كلمة الحكم sentence صيغ مختلفة، ولكنها جميعًا تعبر عن كلام كلي تكون قيمته مستقلة عن سياقه، ومِن ثَمَّ يمكن الاستشهاد به بسهولة. يلاحظ أنطوان كومبانيون أن المعنى القانوني لـ «الحكم» jugement الذي كانت (ولا تزال) تحويه كلمة « الحكم» sentence حُدد بعد ذلك في البلاغة «الفكرة المنقولة، والفكر الذي عُبِّر عنه، ثم الجملة، ومتوارث الجملة، وأخيرًا الحكمة أو المقولة».

حكمة أم مقولة؟ إذا كان كلاهما مخصصًا للاستظهار عن ظهر قلب، ومِن ثَمَّ للاقتباس، فهل لدينا حقًا شكلان متميزان؟ الآراء تختلف؛ وَفقًا للبعض، ستكون الحكمة مساوية لـ «المقولة المضمنة»، لكن يلاحظ جان لافون: «تحتفظ الحكمة بتعريفها في العصور الوسطى ـ قول مأثور غير شخصي ـ هذا الطابع غير الشخصي هو ما ستفقده المقولة [...].

(1)في الأساطير الإغريقية، كانت الداناود، أيضًا دانايدس أو دانايدز، الخمسون من بنات داناوس. في التحولات، يشير أوفيد إليهم باسم *Belides* بعد جدهم بيلوس. كان عليهم أن يتزوجوا من الخمسين من أبناء شقيق دانوس التوأم أجيبتوس، ملك مصر الأسطوري. (المترجم)

المقولة أكثر دقة: من خلال عمومية القول الجازم، فإن لا يكون الملفوظ غير شخصي بما يكفي، حتى لا يظل تلفظ الذات حساسًا، ذاتًا تبحث عن مفاجأة، مفارقة، الذروة [...]». من خلال طاقة التلفظ هذه، تقلق المقولة القارئ وتغويه؛ الحكم يجعل سلطته مسموعة، بينما تريد المقولة أن تُرضي، وتلعب بالسخرية، ومِن ثَمَّ تظل مفتوحة إلى حدٍّ ما. تكفي الحقيقة للحكم، في حين أَنَّ المقولة تتطلب جملة لا أعرف هذه «je ne sais quoi» المحبوبة جدًّا في القرن السابع عشر، والتي «تكون أحيانًا مجرد منعطف جديد نعطيه للأشياء».

بعض التدقيقات، بعض الأسئلة quelques precisions, quelques questions

الفروق بين الأشكال القصيرة distinctions entre les formes brèves

تتماس المقولة، كما رأينا، مع أشكال أخرى: المثل، الأبوفتيجما (مقولة موجزة تعبر عن حقيقة)، القول المأثور. هل لا يزال من الممكن التمييز بينهما؟ تشترك معهما في نزوعها للاستشهاد، ويعزا هذا إلى عموميتها وإيجازها (انظر أعلاه).

الأبوفتيجما هي كلام (جدير بالتذكر، موجز، يلامس ـ نقطة مشتركة مع المقولة) شخصية لامعة، وهكذا الكلمة الشهيرة للإمبراطور المحتضر أوغسطس، «Acta est comoedia» («انتهت المسرحية!»). أدى «القول المشهود» «إلى ظهور مجموعات عديدة في العصور القديمة لأغراض مختلفة. وهكذا يوجد عدد من الأبوفتيجما في فاكتا وديكتا لا تنسى (حقائق وأقوال لا تنسى، Facta et dicta memorabilia) لـ«فالير ماكسيم» (مؤرخ روماني وأخلاقي من القرن الأول الميلادي)، وفي (الليالي الأثينية، Nuits attiques) لـ«أولويوس جيليوس» (القرن الثاني الميلادي) ـ انظر «البورتريه الذاتي»؛ وما زلنا نقتبس مثل هذه «الكلمات»: كتلك التي قالها ديجول المقاوم («فرنسا خسرت معركة! لكن فرنسا لم تخسر الحرب!»). إذا كانت الأبوفتيجما قريبة في بعض الأحيان في صياغتها من المقولة، يظل أن تلفظها مرتبط بظروف معينة، وغالبًا ما يشار إلى ذلك من خلال ارتباط صريح بسياق الموقف («أنا سيد نفسي كما «الكون»، كلمة أغسطس، في مسرحية سينا كورني).

تم تعريف المثل من قبل القدماء (بما في ذلك أرسطو) على أنه نتاج ميراث جماعي، لا يمكن تحديد أصله بدقة، على عكس المقولة، هي نتاج معرفة ولغة «إنسان حكيم». في الواقع، يكون سجل اللُّغة رصينًا في المقولة، في حين أَنَّه أبسط في المثل. تَختلف روحها

بعض الشيء. يطرح أرسطو المقولة على أنَّها نقيضه: «لا يزال من الضروري استخدام المقولات لمناقضة الأمثولات التي أصبحت ملكية عامة، مثل «اعرف نفسك بنفسك». لذلك يميز أرسطو الحالات التي يمكن أن يناقض فيها الخطيب هذه الصيغة الشهيرة لوحي دلفي، والَّتي قدمت نفسها لأي شيء. قال بارت: «إنَّه يتوقع أكثر بكثير مما يؤكد». البلاغة هي فن التكيف المستمر مع جميع متغيرات الاتصال.

هل ينبع الفرق بين المقولة والقول المأثور اليوم من ذاتية التلفظ، وهو أمر أساسي لمتلفظ القول المأثور؟ هناك غموض مرتبط بمصطلح قول مأثور، والذي يبدو منذ القرن التاسع عشر الألماني أنه في حالة تنازع مع مصطلح «المقولة». لقد حلق الرومانتيكيون الألمان (شليجل) ونيتشه في السماء بالقول المأثور من خلال الصياغات المبهرة لهرقليطس والفلاسفة ما قبل سقراط، وأعطوه «شحنة نبوئية ميتافيزيقية [...] الغائبة تمامًا عن معناه الأصلي» (ج. لافون). لقد كان في البداية طريقة لنقل المعرفة في المجالات السياسية والدينية والطبية، وعبر عن حقيقة أساسية، دون الاهتمام بالأصالة. مثل الأقوال المأثورة لأبقراط («الحياة قصيرة، لكن الفن ممتد، والفرصة تمر فجأة وبخفة، والتجربة محفوفة بالمخاطر وخطيرة، والحكم صعب»، نقلًا عن ج. لافون). وإذا كان القول المأثور يتعلق في كثير من الأحيان بالغنائية العظيمة ـ لدى «رينيه شار» على سبيل المثال، لم يتم استبعاد المقولة منه (انظر أدناه، الحكمة المضمنة).

كما أنها ترتبط بما يسمى اليوم بالخطاب الشذري: الكتابة المتقطعة، أو الشذرية، هي سمة من سمات كتابات القرن العشرين، ربما تماشيا مع تشوشه وعدم اليقين بشأن «القيم». «إننا ندخل حقبة أشكال مكسورة، وإبداعات عكسية» (سيوران). يتساءل مؤلفو الأدب في فرنسا منذ عام 1968 عما إذا كان «الذوق الشذري هو [...] ذوق الحداثة أو بمثابة فرصة لإعادة اكتشاف فائدة عدم الراهنية»؛ وإذا استطاع القول المأثور أو المقولة أن يضمنا استمراريتهما بالتحول، فإنه بلا شك بفضل «إعادة اكتشاف نيتشه، خلال نفس الفترة، حيث كانت أعماله كلها شذرية أو شعرية، والتي رحب بها أنصار الكتابة الشذرية». نعني بهم بلانشو، سيوران، بيروس ـ أو شار، ليريس، بارت. الشذرة بالنسبة لسيوران هي النوع الوحيد «الصادق»: «كيف نتوسع في اليوم التالي في فكرة كنا مشغولين بها في اليوم السابق؟ بعد أي ليلة، لسنا متماثلين، ومن الغش أَنْ نلعب مزحة الاستمرارية. الشذرة مخيبة للآمال بلا شك رغم أنها الوحيدة الصادقة».

لكن مديح الشذرة غالبًا ما يكون من أجل نقد المقولة، «التي تم التوافق معها بفكرة جوهرية عن الطبيعة البشرية»، وهي نفسها «مرتبطة بالإيديولوجيا الكلاسيكية» (بارت)، ومِن ثَمَّ، بالنسبة لبارت، مرتبطة بـ نظام سياسي استبدادي. ستكون «آخر الشذرة». وحيثما يكون الأخير هو الشكل الذي يحافظ على المعنى «مفتوحًا»، فإن المقولة يشتبه بها من خلال المشهد الذي تقدمه للكتابة (ذروتها، وحديتها) بـ«إغلاق المعنى». حكم عليها لافونتين بطريقة أخرى، ويعترف بارت نفسه باستخدامها، بما في ذلك الكتابة الشذرية (شذرات من خطاب عاشق).

تاريخ المقولة، نجاحاته ومحنه: تأملات حول الخطاب الشذري

في العصور القديمة، يرتبط الحضور القوي للمقولة بأهمية الذاكرة وهيمنة الفلسفة «العملية»، دعونا نتذكر أنَّ النظرية الفلسفية كانت تهدف، خاصة في روما، إلى إحداث تغيير في الحياة الواقعية لمؤيديها، وأن «أخلاق» الحياة، أو الفلسفة «العملية»، كانت ضرورية. ومع ذلك، تم تخصيص المقولة أو الحكم، اللذين يمكن حفظهما بسهولة، للاقتباس. في اليونان، كان الحكم أو المقولة أحد أشكال القوانين، مثل قوانين سولون (القرن السابع قبل الميلاد، أقدم الشعراء الأثينيين والمشرعين)؛ وسيصبح أيضًا شكلًا فلسفيًا، ما يساعد على تنشيط الصيغة (وظيفة تأثيرية). إن أحكام أبيقور هي أيضًا بمثابة قواعد إرشادية أو إدراكية، وغالبًا ما تكون قوية («الضرورة شر، ولكن ليس هناك ضرورة للعيش في ظل إمبراطورية الضرورة»، 9)، وأحيانًا جميلة جدًّا: «تقوم الصداقة بجولاتها حول العالم، وتدعونا جميعًا للاستيقاظ من أجل حياة سعيدة» (52). لم يستبعد الرواقيون من ذلك ـ إبيكتيتوس وسينيكا: «لا يمكننا الشكوى من الحياة، لسبب وحيد ووجيه هو أنها لا تحتفظ بأي شخص» (رسائل إلى لوسيليوس، الكتاب الثامن، الفصل الأول، 70، 15): انظر أيضا المختارات. نجد تأثير سينيكا على مونتاني واضحًا في المقولات التي تنتشر في المقالات، إما أن مونتاني يستشهد بأحد أقواله ـ عند الضرورة، أو تباعًا، ممارسة الترجمة أو النقل ـ أو أنه يصوغ مقولاته الخاصة به. مثل الهجاء، تعتبر القصيدة التعليمية نوعًا متميزًا من كتابة المقولات: «الحياة ليست ملكًا لأي شخص، فالجميع له حق الانتفاع بها فقط» (لوكريس، طبيعة الأشياء، La Nature des Choses، نهاية الكتاب الثالث).

كان أرسطو قد تأمل موضوعها في كتاب (البلاغة، Rhétorique): فهو ينظر للمقولة،

وتعريفها، ووظائفها، واستخدامها الصحيح، في سياق الحجاج والخطاب العام، وليس بوصفه كاتبًا أخلاقيًّا. كما أنه يطرح السؤال التالي: «في هذه الحالة متى يجب أن تقترن المقولة بمبرر؟ «لا يُمكن فهم المقولة بالنسبة له إلا من خلال هذه النظرية العامة للاتصال وهي البلاغة؛ إنَّه فن التكيف الدائم مع السياق:

المقولة هي قول جازم لا يتعلق بالخاص، ولكنه يتعلق بالعام، وليس بأي موضوع (مثل «الخط المستقيم هو عكس المنحنى»)، ولكن بكل ما يتعلق بالفعل. [...] «لا ينبغي أبدًا، إذا كان لدى المرء فطرة سليمة، أن يمنح أطفاله الكثير من التعليم» [أوريبيدوس، ميديا، 294 ـ 295] هذه مقولة. لكن إذا أضفنا السبب، فإن الكل يعطي شكلًا من الحجاج: «إلى جانب الكسل الذي يسيطر عليهم، سوف يكسبون عداء وغيرة مواطنيهم». [296 ـ 297].

في فرنسا، تسود المقولة في القرن السابع عشر: السياق التاريخي والثقافي والديني أفسح المجال لها. إن تأثير الحذلقة، والصالونات، والألعاب الذهنية هو ما نشطها، وأعادها إلى الحياة: «باستبعاد مجتمع «مدام دو سابليه» والشغف بالمقولات والأفكار التي سادت هناك، لم يكن لاروشفوكو ليحلم أبدًا بتأليف أو نشر كتاب»، كما كتب سانت بيف. لكن الدعوة لكشف النقاب عن الحقائق المزعجة حول البشر، والروح التشاؤمية لمبادئ لاروشفوكو، و«هدم البطل» (بول بينيشو)، والاستخدام المنهجي لـ «مكان» (موضع *) الوجود والظهور، كل ذلك ينم أيضًا عن تأثيرات مختلفة: تأثير الأوغسطينية، مع إدانتها للخطيئة الأصلية المتمثلة في حب الذات الحصري؛ تأثير مونتاني الذي يؤكد أنَّ الإنسان خليط («أننا لا نذوق شيئًا نقيًا»، المقالات، الثاني، 20)؛ أخيرًا تأثير كتاب بالتاسار جراسيان (رجل البلاط، 1647، L'Homme de cour)، الذي كان بمثابة الملهم للعديد من مقولات لارشفوكو، وكاستيجليون (Il Cortegiano، رجل البلاط، 1513 ـ 1524): لقد سلطوا الضوء على ضرورة أن يرتدي رجل البلاط، وأي رجل في المجتمع، قناعًا يسمح له بإخفاء عيوبه، وعرض (ومِن ثَمَّ تزييف) صفاته.

يرتبط تاريخ المقولة إلى حد ما بتاريخ «نجاحات ومحن» الشكل النثري القصير (ج. لافون). هنالك حيث شهد الجمهور الاجتماعي في القرن السابع عشر ميلًا شديدًا للأعمال المكتوبة في شكل «شذرات»، وأظهر المنظرون والكتاب عدم ثقة في «الكتابة المتقطعة»، مع الأسف على غياب الخطاب المتدفق و«أكوام الأحكام» هذه (شارل

سوريل، في معرفة الكتب الجيدة، De la Connaissance des bons livres). على العكس من ذلك، دافع باسكال في كتابه (خواطر، Pensées) (الشذرة 618) عن «طريقة كتابة إبيكتيتوس ومونتاني». يرتبط النقاش حول هذا الشكل جزئيًا بنقاش آخر: النقاش الذي يفصل، منذ العصور القديمة، مؤيدي الفترة الشيشرونية (الجملة الطويلة ذات الجملة التابعة والتشعبات القوية) وأولئك الذين يؤيدون «الكتابة المتقطعة» لسينيكا أو تاسيتوس: brevitas إنه (الإيجاز) مقابل ubertas (الإسهاب). ومع ذلك، جزئيًا، لأنه أيضًا أن نجمع في كتاب هذه القطع المنفصلة التي هي «الحكم» أو» الطبائع» هو أمر «مزعج»، لأننا نَأْسَفُ، بالنسبة للبعض، على رفض أشكال التطور هذه التي تخضع» للممارسات التقليدية للجهاز البلاغي* (التأليف) «(جان لافون). في كتابه (تقنية مزعجة فيما يتعلق بالشذرات، Une Gêne technique à l'égard des fragments، يستدعي باسكال كينار تحفظ راسين وبوالو إزاء (طبائع Caractères لابروير، وهي علامة على أصالة هذا الأخير، «لقد كان بلا شك أول كلاسيكي، [...] يمجد الأصالة، ويشيد بعدم الانتظام، والتأثر بذوق التمايز الذي يذهب إلى أبعد من النظام وإلى المنمنمات المتناقضة باستمرار» (المرجع السابق، ص 19). ومع ذلك، لكي نأخذ على محمل الجد الإحجام الذي أثارته مثل هذه الكتابة، نرى أنها «تطرح صعوبة مزدوجة [...]: يُشبع إصرارها الانتباه، ويحسّن تعددها التأثير الذي يعده إيجازها» (المرجع نفسه، ص 21). بالإضافة إلى ذلك، تواجه الشذرة صعوبة في الحفاظ على انقطاعها:

«القراءة، وقتها، تعاقب القطع اللُّغوية المجزأة، النظام الناتج عن ذلك» (ص 55) كل ذلك يحبط الرغبة في الانقطاع الذي يميزه البياض بين هذه الشذرات. أما بالنسبة للكتابة الشذرية الحديثة، فقد حدد «ب. كنيبار» التناقض بين مديح المتقطع (موريس بلانشو) والكثافة النيتشوية، ومع ذلك فهو نموذج لأولئك الذين يمدحون «كتابة الفاجعة»[1]. لذلك فإن الشذرات تثير انزعاج وافتتان: الافتتان «بهذا الطابع الخرائبي والاكتئابي» (ص 544)؛ والانزعاج أمام هذه «المفارقة» التي تتمثل في «تلفيق الخراب مباشرة». إذا كانت كتابات «باسكال كينيار» في كتابه (أطروحات صغيرة، les Petits Traités) تندرج تحتها، أليس لأن لها ميلًا، حسب قوله، لكتابة «الاعتراف الذاتي»، دون سيرة ذاتية؟ على أي حال، يرث

(1) التعبير لموريس بلانشو، ويشكل عنوانًا لأحد أعماله.

هذا النوع مباشرة (مقالات مونتاني) (انظر «البورتريه الذاتي»). هذا لأنَّه أيضًا، على خلاف المقال، يرفض «النهاية السعيدة المنهجية، المحكوم عليها بالاستنتاج الباهت والموحد».

لاحظ، مع ذلك، أن المقولة انزعجت أيضًا من منهجية بنيتها. في عام 1885، قدم الناقد «جول لوميتر» على نحو لاذع «الوصفات التي، في رأيه، تجعل من الممكن كتابة أفكار دون أن تمتلكها» (ج. لافون)، ولقد استمتع بالفعل، وبسعادة غامرة، الاجتماعيون في القرن السابع عشر بعودتهم إلى المقولات.

أمَّا عن التفضيل الحديث للمصطلحين القول المأثور والشذرة aphorisme وfragment، انظر أعلاه.

الوجود الكلي للمقولة المضمنة، من سوفوكليس حتى يومنا هذا.

يفسح الحوار المسرحي المجال لإدراج المقولات، ومِن ثَمَّ في المشاهد المؤثرة مع وجود قوي للردود القصيرة stichomythie، أو في المونولوجات التي تواجه معضلة. خلال المشهد الذي يقابل بين أنتيجون وكريون، يجري سوفوكليس على لسان أنتيجون صيغ لها طابع المقولة، وأشهرها تلك التي تهدف إلى رفض أي حل وسط مع متطلبات الحياة: «سيكون لديّ وقت أطول لإرضاء أولئك الذين هم تحت الأرض من أولئك الموجودين هنا». وينثر «سينيكا» أيضًا المقولات، التي يتألق في صياغتها، في مسرحه المأساوي: في المشهد التي تحاول فيه مرضعته إثناء ميديا عن الانتقام الذي تشتبه في طبيعته الرهيبة، تصيغ الشخصيتان بفضل إيجاز الردود عدد من المقولات: «يخشى القدر أهل القلب، ويمتهن الجبناء». («Fortuna fortes metuit, ignavos premit»، انظر 159)؛ ولا تغيب المقولة المتناقضة: «إنَّه عندما لا يكون لدى المرء المزيد من الأمل يجب على المرء ألا ييأس من لا شيء» («Qui nil potest sperare، desperet nihil»، انظر 163).

وتجري في الكوميديا: واحدة من أكثر الصيغ التي يستشهد بها في التراث الإنساني هو رد شخصية تيرينيس في (جلاد الذات، :Heautontimoroumos)؛ Homo sum؛ nihil humani alienum mihi esse puto («أنا إنسان: لا يوجد أي شيء إنساني غريب عني ـ هذا رأيي»). توضح هذه «المقولة» بشكل خاص النزوع الاستشهادي لهذا النوع: الكوميدي في المسرحية، إذ ترد، في السياق، على ملاحظة مزعجة لأحد الجيران من

أجل أن تهتم بشئونها دون التدخل في حياة الآخرين، وتصبح خارج السياق، رمزًا للكرم الإنساني. وقد ساهمت المقولات، المتواترة في مآسي كورني، في جاذبيتها؛ ولكن، من خلال طابعها الراقي، رحبت بها أيضًا أعماله الكوميدية. تبدأ مسرحية (الساحة الملكية، La Place Royale)، وهي كوميديا شعرية، بحوار تتواجد فيه مبادئ الحياة بشكل كبير على ألسنة بطلي الرواية، أنجيليك وفيليس: من البيت العاشر، تؤكد أنجيليك على الطابع الكامل الخاص بها من خلال مقولة: «النار التي يمكن إطفاؤها هي شر طفيف للغاية» (البيت العاشر). وتختتم المسرحية بمقاطع موسيقية رائعة لـ «أليدور»، معلّقًا على حريته التي استعادها بانفصاله عن أنجيليك؛ ومع ذلك، فإن ذاتية التلفظ تسمح لنا بإدراك القرب من المقولات: «أنا حر الآن بعد أن أصيبت بخيبة أمل،/ وكنت أتجاوز الحد فقط لتحقيق ذلك» (انظر 1500 ـ 1501)، أو: «أتوقف عن الأمل وأبدأ في العيش؛/ أعيش من الآن فصاعدًا، لأنني أعيش لنفسي» (انظر1506 ـ 1507).

لعب «جيرودو» مع المحيطين بهذا النموذج: تصوغ شخصياته تعريفات شعرية ومتناقضة. هكذا تكون «ألكمين» في المشهد التي تقاوم فيه روحيًا إغواء جوبتر: «إنه أمر إنساني الرغبة في ابن خالد» (أمفيترون 38، الفصل الثاني، المشهد الثاني). في (إلكترا، Electre)، تتعهد المقولة بالكلمة الأخيرة؛ وهي موجودة فيها، بطريقة أصلية، ومقسمة بين سطرين: إلى امرأة نارسيس، التي تسأل: «ماذا نطلق عليه، عندما يشرق النهار، مثل اليوم، ويضيع كل شيء، ويسحق كل شيء، ومع ذلك يمكن أن نتنفس الهواء، وإن ضاع كل شيء، وإن احترقت المدينة، وإن قتل الأبرياء بعضهم بعضًا، إلا أن يحتضر المذنبون، في زاوية اليوم الذي يشرق؟ «، والشخصية التي تلعب بطريقة ما دور الجوقة (شاهد ومعلق على الحدث المأساوي دون أن يكون لها أي دور)، المتسول، من خلال إجابته يجعل من المجمل مقولة: «هذا له اسم جميل يا امرأة نارسيس. ويسمى الفجر» (2: 10).

يلجأ الشعر الرثائي إلى ذلك: المقولات التوجيهية في أعمال «أوفيد»، التي تستند بشكل مؤلم إلى تجربة المنفى: «عِش لنفسك قدر المستطاع، وتجنب أي وهج، فالصاعقة القاسية تأتي من مقام متألق. «(المحزونون، الكتاب الثالث، القصيدة الرابعة، الأبيات 5 ـ 6). وتنتجها ببطء سلسلة حزينة من المواضع العامة («مع مرور الوقت، يتمكن الثور من دعم المحراث»، المرجع نفسه،)، تنشأ «مقولة»، من خلال العمل على تأثير التمايز، تسلط الضوء على تفرد مصيبة الشاعر: «ومِن ثَمَّ فإن الأقدمية، التي تنزلق من قدمه الصامتة، يمكن

أن تضعف كل شيء ـ ولكن لا يمكن أن تخفف من أحزاني» (الأبيات 17 ـ 18). كما نجدها في كتابات الرومانتيكيين الفرنسيين ـ هوجو، فيني، على وجه الخصوص.

في الرواية، يكون استخدامها دقيقًا ومتنوعًا: وهو استخدام يكاد يصبح استراتيجية رومانتيكية لدى كريبيون، لا سيما في (ضلالات القلب والعقل، 1738، Les Égarements du cœur et de l'esprit) وهي رواية مليئة بمقولات عن الحب والفجور. ويرى فيها «آلان مونتاندون» استراتيجية سردية حقيقية، بمعنى أن المقولات التي تنطق بها الشخصيات في مواقف، وفي لحظات معينة من الحدث، تدعو القارئ إلى تحديد اللعبة التي تحدث «بين حقيقة المقولة» في حد ذاتها واستخدامها». وتجعلها المفارقة التخريبية تستخدم «الأشكال الكلاسيكية العظيمة في الاتجاه المعاكس»، و«تصبح مقولة لاروشفوكو أداة للعقل الإيروتيكي». غالبًا ما يتم الخلط بين هذا المقولة والانتميم[1]، لا سيما لدى «بلزاك»، وتعمل بصفتها حجة موثوق به تؤكد «حقيقة» البورتريه، غالبًا «نوع»، ويمكن أن تقترب من «الموضع المشترك»، الدوكسا. يستخدمها «بروست» تارة لتحديد مسافة ساخرة من الشخصيات التي تنبعث منها (كما فعل فلوبير) ـ وتلامس المقولة الموضع المشترك، الكليشيهات، الصورة النمطية ـ وتارة للتعبير عن «قوانين» نفسية، حاضرة بشكل خاص في الزمن المستعاد، وهي رواية تمثل ذروة تجربة شخصية وراوي رواية (البحث عن الزمن المفقود). لذلك لا نستغرب وجود هذه «القوانين» النفسية فيها، هذه «المقولات» التي تحتوي على حكمة مكتسبة من خلال التجربة. في رواية (رحلة إلى آخر الليل، Le Voyage au bout de la nuit)، غالبًا ما يستخدمها سيلين لإغلاق فقرة وتحديدها: حضورها المؤثر، صياغتها الرائعة، على النقيض من الشفاهية والابتذال التي تسبقها، وهو تناقض يعزز قيمتها التنبيهية ويضمن القيمة المثالية للحدث الذي تعلق عليه.

بدورهم، يفعل ذلك أيضًا مؤلفو المذكرات والمؤرخون، من تاسيتوس إلى الكاردينال دي ريتز، ومن شاتوبريان إلى ديجول. وتجد فيها مراسلات الكُتّاب مادة للتأكيد القاطع على هذه العقيدة أو تلك. يلعب بها فلوبير بسعادة، ويجعل صوت المفارقة يدوي فيها؛

(1) النقاش *Enthymème*. قياس منطقي مبسط. الانتهايم هو القياس المنطقي الخطابي الذي يستخدم في الممارسة الخطابية. نظريًا في الأصل من قبل أرسطو، هناك أربعة أنواع من الانتيميمي، يُوْصَف نوعان منها على الأقل في أعمال أرسطو. أشار أرسطو إلى أنتيميمي «جسد الإثبات»، «أقوى البراهين الخطابية... نوع من القياس المنطقي». اعتبره أحد نوعين من الإثبات، الآخر كان النموذج.

يبدو أن ثمة علاقة جزئية بمعناها الجدلي ـ ومِن ثَمَّ انقضاضها على «العقل» في الأدب، أو في الرومانتيكية العاطفية في الشعر:

«الروائع سخيفة؛ لها طابع هادئ مثل منتجات الطبيعة، مثل الحيوانات الكبيرة والجبال» (رسالة إلى لويز كوليه، 27 ـ 28 يونيو، 1852)؛ «العاطفة لا تصنع الأشعار، وكلما كنت شخصي أكثر، كنت أضعف» (رسالة إلى لويز كوليه، 5 ـ 6 يوليو، 1852).

سيد المقولة: لاروشفوكو(1)

مدرك تمامًا لفنه ـ نجد في مجموعة المقولات ذات النزوع ما وراء الشعري ـ يستخدم لارشفوكو أكثر الحيل تنوعًا للمفاجأة والإغواء وإثارة الاهتمام. إنَّه يستعير من الأحجية بنيتها المتمهلة، التي تكشف فقط عن «سرها» في النهاية ـ انظر المقولات 312، 216، على سبيل المثال؛ إنه يلعب بالتعريف، الذي جعله ساخرًا من خلال القيد («غالبًا ما تكون فضائلنا مجرد رذائل مقنعة»)، ومن خلال النقيض الذي لم يعد كذلك. في بعض الأحيان، فإن الجمع بين الكلمات المتناقضة، ولكن من نفس الجذر ونفس الصوت (الأصل الاشتقاقي) يعزز كلًّا من تأثير المفاجأة، من خلال التناقض الدلالي، وتأثير «الحقيقة» المتناقضة، من خلال الأصل الاشتقاقي المشترك: «الثبات في الحب هو تقلب دائم»، المقولة. 175، أو: «الملل الشديد يساعدنا على التخلص من الملل».

(1) *BARTHESR., 1957, Mythologies, Seuil; 1975, Roland Barthes par Roland Barthes, Seuil, coll.* «Écrivains *de toujours».*

GRACIAN B., 2010, L'Homme de cour, éd. Sylvia Roubaud, Gallimard, coll. «Folio *Classiques».*

BÉNICHOUP., *2005, Morales du grand siècle, Gallimard, coll. «Folio Essais».*

COMPAGNON A., 1979, La Seconde Main ou le travail de la citation, Seuil.

LAFOND J., 1992, Préface auxMoralistes du XVIIe siècle, Robert Laffont, coll. «Bouquins».

MONTANDON A., 1992, Les Formes brèves, Hachette.

MOSS A., 2002, Les Recueils de lieux communs, méthode pour apprendre à *penser* à *la RenaissanceD, roz. PERELMAN C., 1977, L'Empire rhétorique, Vrin.*

PERELMAN Ch. et OLBRECHTS - TYTECA L., 1992, Traité de l'argumentation, Éditions *de l'Université de Bruxelles.*

QUIGNARD P., 1986, Une Gêne technique à l'égard des fragments, Fata Morgana.

SOLLERS Ph., 2010, Discours parfait, Gallimard, (sur Gracian, p. 142 - 146).

TOFFANOP., 1998, Poétique de la maxime, la figure de l'antithèse chez La Rochefoucauld, Paradigme; 1982, La Littérature en France depuis 1968,Bordas, (p. 263 sq., chap 10: L'écriture fragmentaire).

عنصر المفاجأة عنده هو أحد ثوابت شعرية المقولة. ومِن ثَمَّ الميل إلى النقطة الأخيرة: «مِن الصعب للغاية الانفصال، عندما لا نزال نحب بعضنا بعضًا»، أو الميل لاستعادة مكان مشترك، وهي سمة لاحظها لانسون:

«الشر الذي نفعله لا يجذب إلينا الكثير من الاضطهاد والكراهية مثل صفاتنا الحسنة». الرغبة في قلب الأمور العامة، الحقائق المعترف بها، من خلال التأثير النهائي للمفاجأة، هي رغبة ثابتة؛ لذلك فهو يجب أن يبدأ المقولة بدليل يدحض نوع من المبالغة[1]، كما في المقولة 345:

«الفرص تجعلنا معروفين للآخرين، بل ولأنفسنا أكثر»، أو 93:

«يحب كبار السن إعطاء مبادئ جيدة، ومواساة أنفسهم لعدم قدرتهم على إعطاء أمثلة سيئة».

➤ CHŒUR, COMÉDIE, ÉLÉGIE, ÉLOGE, HISTOIRE, LETTRE, MÉMOIRES, HISTOIRE, ODE, ROMAN ÉPIQUE, SATIRE, TRAGÉDIE.

***

(1) المبالغة: بينما تبدو الجملة منتهية، تضاف عبارة جديدة.

(O)

قصيدة الأود[1] Ode

قصيدة الأود هي قصيدة احتفالية، رسمية أو أرشق، وتُكتب في شكل مجموعة متنوعة من الأوزان، عادةً ما تكون قصيرة، وتتشكَّل من أنساق ستروفية/ مقطعية مختلفة. ويميزها هذا الجانب المعماري. وهي موجَّهة إلى مخاطَب مدمج في القصيدة: يستدعي «رونسار» نافورة، أو مصدر إلهامه، أو الملك هنري الثاني أو قبَّرة. ينطلق النداء أكثر من مرة إلى المهدَى إليه: قصيدة الأود هي كلام تأثيري تلقائيًّا. كما أنها تتخذ كموضوع لها «مديح الآلهة والرجال الفاضلين، الخطاب القاتل للأمور الدنيوية [في هذا العالم]، رعاية الشباب كالحب، والنبيذ المجاني [الذي يُطلِق اللسان] وكل طعام جيد» (دو بيلاي).

«من الطبيعي أن يغني الإنسان: هذا هو نوع قصيدة الأود الراسخة» (مارمونتيل). الإغريق، واللاتينيون، وشعراء البلياد، مثل الشاب هوجو، جعلوها شكلًا غنائيًّا بامتياز. يدخل الجيشان والنظام في حالة توتر في قصيدة الأود.

قصيدة الأود هي الأشهر في الشعر الفرنسي، «يا حلوتي، فلنرَ ما إذا كانت وردة

(1) BAUDELAIRE, *Sur quelques - uns de mes contemporains: Théodore de Banville.*

BOILEAU, 1995, traduction du *Traité du sublime* du Pseudo Longin, éd. Francis Goyet, Livre de poche.

CANFORA L., 1999, *Histoire de la littérature grecque*, t. 1, Desjonquères.

DU BELLAY, *Défense et illustration de la langue française.*

HORACE, *Odes*, 2002, éd. François Villeneuve, «Classiques en poche», Les Belles Lettres.

MARMONTEL, 2005, «Ode», Éléments de littérature, Desjonquères.

MOLINO J. et GARDES TAMINE J., 1987, *Introduction à l'analyse de la poésie*, PUF.

PINDARE, voir le site www.remacle.org; 1962, *Olympiques*, éd. Aimé Puech, Les Belles Lettres.

RONSARD, 1993, *O. C.*, t. I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

YOURCENAR M., 1979, *La Couronne et la Lyre*, Gallimard.

«رونسار»، تستجيب لـ«رغبته الشديدة في إيقاظ الشعر الفرنسي» («للقارئ»). لقد فضَّل قصيدةَ الأود اليونانية («الأنشودة») على الأغنية المستخدمة في شعر العصور الوسطى: «لقد تجرأت، الأول من بين شعرائنا، على إثراء لساني باسم قصيدة الأود هذا (المرجع نفسه). تأكيد لمشروع: معتبرًا مع البلياد أن اللغة الفرنسية «لا تزال في مهدها»، و«تتحرك في طريق غير معروف»، إنها تتجه بحماسة نحو القدماء.

كان «رونسار» يعشق «الإلهي بفضل أبيات هوراس البديعة»: «لقد أَلِفتُ «هوراس»، محاكيًا عذوبته الساذجة». كتب الشاعر اللاتيني قصائد أود شخصية تتعلَّق بجميع أنواع الموضوعات، دعوة لتذوُّق النبيذ، ومناشدة القدر لصالح رحلات «أغسطس» الاستكشافية، والتوجُّه إلى زهرية، إلى صديق يتاجر في كتبه الفلسفية من أجل درع إسباني، إلخ.

أحب «رونسار» أيضًا «بندار» (النصف الأول من القرن الخامس). في اليونان، تعتبر غنائية الجوقة بمثابة «الشكل الفني الذي يُستهلك بأكبر قدرٍ ممكن، وهو مرتبط بأوامر الأرستقراطيين العظيمة والطغاة [الأمراء]. في المدينة الديمقراطية، سيكون الشكل الفني ـ الذي سترعاه الدولة هذه المرة ـ هو المسرح، كما يلاحظ «لوتشيانو كانفورا». بقي من غنائية الجوقة اليونانية في القرنين الخامس والسادس قبل الميلاد، عمل واحد سليمًا، قصائد الأود الأربعة والأربعون لـ«بندار» عن الانتصار، وهي أوامر دفع النبلاء والأمراء ثمنَها غاليًا لإحياء الانتصارات في الألعاب التي جمعت العالم اليوناني بأكمله (تم ذكر اثنين من التخصُّصات المرموقة والنفيسة، سباق الخيل وسباق العربات الحربية). «ينجح بندار في منح [هذا الجنس] سموًّا يذهل الحديثين، عندما [...] لا يتخيلون إلى أي مدى سحرت النجاحات الرياضية الإغريق في القرن الخامس [...] وما هي تداعيات الأفكار الغنية والمثمرة التي قدمها مديح المنتصر دون أي جهد حتى لشاعر مديوقر متواضع المستوى » (إيمي بويش[1]). كانت هذه القطع الأدبية، وهي عبارة عن أساليب معمارية رحيبة تتشكل من مقطوعات متساوقة ذات أوزان مرتبطة بحرية كبيرة، ومخصَّصة كي تغنيها جوقة، تصاحبها الموسيقى.

لقد فتنت الديناميكية التي تحملها الأود كلًّا من «رونسار» و«كلوديل». لقد ابتكر

(1) إيمي بويش (1860 ـ 1940): مؤرخ فرنسي وأخصائي في العصور الهيلينية واللاتينية والمسيحية الفرنسية. (المترجم)

«رونسار» ألفة لا يمكن تصورها مع «بندار» اليوناني، وقصائد الأود الرحيبة والمتحمِّسة الخاصة به: فهي تجمع بين الاستعارات من جميع الأنماط (الاقتباس، المحاكاة، التطوير، المزج). «لا يمكن تعريف قصيدة الأود فقط من خلال موضوعها ونظْمها الشعري، فهي لا تنفصل عن اللون، والنبرة، اللذين هما أثر الحماس» (جان مولينو).

إنها تُطلق الطاقات الاحتفالية: بالنسبة إليها الحماسة ضرورية (ليس من دون بعض السخرية، ولاحظ «بودلير» ذلك فيما يخص الأودات البهلوانية Odes funambulesques لتيودور دو بانفيل). إنها تفجِّر صيغتين رائعتين معروفتين للخطباء، الطاقة، وهي القدرة على تحريك الأشياء حتى غير الحية أو المجردة، والإنارجيا*، وهي القدرة على منح التألُّق والزخارف لخلق وهم الحضور. وفقًا لبوالو تميِّزها الإيجاز المتوهِّج والفواصل والتشكيلات. لكن قصيدة الأود بوصفها سخية تكون خطابية بأريحية (هذه الوفرة تجعلها أقل قابلية للقراءة اليوم). بالنسبة إلى جماعة البلياد، فإن هذا السخاء قائم على سخاء الطبيعة نفسها: «لا ينبغي الإشادة بالشعر على إنجازه، إذا كان لا يشبه الطبيعة، الذي اعتبره القدماء جميلًا فقط لكونه غير ثابتٍ ومتغير في أشكال كماله» (رونسار).

يذكر «مارمونتيل» الفرق بين قصيدة الأود في العصور القديمة وقصيدة الأود في الشعر الفرنسي: فبعد جماعة البلياد، لم تعد قصيدة الأود شعرًا تصاحبه الموسيقى، بل هي طريقة «معالجة مكتوبة في أبيات شعرية رفيعة للغاية، وأكثر حيوية، وذات ألوان نابضة بالحياة تمامًا، وأكثر حدَّة وسرعة [...] كل ما يثير الروح ويرفعها فوق نفسها، كل ما يحركها بشكل حسي، كل ما يغرقها في كسل حلو [...]».

الأود: أشكال في الفضاء L'ODE: DES FORMES DANS L'ESPACE

أولًا تتراءى قصيدة الأود لنفسها. قصيدة «بندار» هي ثلاثية المعمار، كلٌّ منها عبارة عن مجموعة من مقاطع/ أستروفات، وأستروفات مضادة متطابقة، وإبود épode، متشابهة في الإيقاع والأوزان، ولكنها تعيد تجميع العناصر بطريقة مختلفة. تكون للحكمة الكلمة الأخيرة، في صيغ قوية. بالنسبة إلى «بندار»، فإن قصيدة الأود تذكارية. «النص المقدَّم للبطل، القصيدة هي المكافئ اللفظي للمسلَّة. [...] ذكرى مخلصة للأفعال العظيمة، وهي بمثابة شاهد لا يتغيَّر، كما سيتذكَّر «مالارميه» عندما قام بتأليف «المقابر» (ج. م. مولبوا، عن الغنائية). في الكتاب الأول، يرسم «رونسار» قصائد الأود الخاصة به مثل مسلات،

تكريمًا لقوة الشعر الغنائي، التي رسمها «هوراس»، والولادة الرائعة التي أعطاها هو نفسه لها.

هذه هي الأشكال المتغيرة التي تأخذها الأستروفات من قصيدة إلى أخرى، حتى في نفس القصيدة، وتكون متماثلة الأوزان أو غير متجانسة الأوزان، في أبيات شعرية من ثلاثة، ستة، سبعة، ثمانية، عشرة، اثني عشر مقطعًا، مجمعة في رباعيات، وخماسيات، وسداسيات، وثمانيات، وعشريات. يعتبر تعقيدها سمة من سماتها الأساسية. «أكثر من بيت الشعر، إنه الأستروف ما يمثِّل الوحدة الطبيعية لتكوين الشعر وتنظيمه وتلقِّيه. [...] الوحدة منغلقة على نفسها على جميع المستويات، تميل إلى تكوين وحدة دلالية متماسكة، حافلة بالمعاني أكثر بكثير من الفقرة في الجملة» (جان مولينو). في كتابه «أ. بارنابوث»، في الأعمال الكاملة لفاليري لاربو (1913)، يرتِّب لاربو الكتاب في فقرات تذكِّرنا بشدة بقصيدة الأود الكلاسيكية والرومانتيكية (أود الشرق السريع، Ode à l'Orient Express).

في البدء كانت قصيدة الأود AU COMMENCEMENT ÉTAIT L'ODE

«كانت قصيدة الأود ترنيمة وترتيلة وأغنية القدماء. [...] من الطبيعي أن يغنِّي البشر. متى وكيف وأين تأتيهم هذه الرغبة في الغناء؟ هذا ما يميز قصيدة الأود» (مارمونتيل). من خلال رؤيته الشعرية المكونة من خلال ثلاثة عصور، تجعل مقدمة كروموبل (1827) قصيدة الأود أول ترنيمة للبشرية. بدأ هوجو بنفسه مساره الشعري مع (الأودات والبالادات، 1822: المشروع هو تجديد الأود الكلاسيكية وتنظيفها من «إساءة استعمال المناجاة، وعلامات التعجب، والتشخيصات، وغيرها من الأشكال العنيفة، وسائل الحرارة التي تتجمَّد عندما تتضاعف أكثر من اللازم». إنها قطيعة مع الأساطير الكلاسيكية، من أجل «الألوان الجديدة والحقيقية للأنساب الإلهية théogonie المسيحية»: يجب على القصيدة، وهذه دعوتها، أن تجدِّد «مجتمعًا قديمًا لا يزال يترنح من عبادة الإله ساتورن والإلحاد والفوضى».

ومن ثم كان استدعاء «بندار للأسطورة، مركزيًّا: من خلال التضخيم، يُرفع الظرف إلى مصاف النموذجية، وهو ما يجعل «الأولى» راهنية ولا تمحى. «نعني بالأساطير ليس فقط حكايات المآثر المسماة أسطورية بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكن الحكايات من جميع الأنواع، الأسطورية أو غير ذلك، التي تُجلب إلى الحياة. تتمتع هذه الأساطير بميزتين خاصتين بها: أولًا، لا يتم سردها مطلقًا بانتظام وبطريقة ملحمية، كل شيء فيها موجز

وسريع. ثانيًا، فهي ليست مقبِّلات أبدًا» (أ. بيوش). توسِّع قصيدة الأود تدريجيًّا الاحتفال: يشير الأداء إلى الامتياز الطبيعي للمنتصر، وبالتالي إلى توضيح نسبه، بينما ينعكس النصر على الوطن؛ أخيرًا، يتم الاحتفال بإرادة الآلهة، وهي الشرط النهائي للنجاح.

قسم من أودات «رونسار» في 1550 هذه الوظيفة: على غرار نموذج «بندار»، تحيي الطقوس القديمة العظيمة، حول الملك. بالنسبة إلى الوظيفة التجديدية المتوقعة من هذا النوع الأدبي، فإن ديدرو بمثابة شاهد: «متى سنرى ولادة الشعراء؟ سيكون ذلك بعد أوقات الكوارث والمصائب الكبيرة، عندما تبدأ الشعوب المنهكة في التنفُّس. بعد ذلك، سترسم التخيلات، التي زعزعتها المشاهد الرهيبة، أشياء غير معروفة لمن لم يشاهدوها» (حول الشعر الدرامي، De la Poésie Dramatique).

بعد فترة طويلة من السخط ما بعد الرومانتيكي، انتعش الشعر في القرن العشرين إن لم يكن بالشكل، على الأقل بكلمة قصيدة الأود: نشر فاليري ثلاث قصائد عن المفاتن أولًا تحت عنوان قصائد أود: «الفجر» و«النخيل» و«بيتا»[1]، التي يكون مقطعها الأخير بمثابة احتفال: «شرف الرجال، اللغة المقدسة».

كتب «أندريه بريتون» (أود إلى شارل فورييه، Ode à Charles Fourier) (1945 ـ 1947) وفيكتور سلوجان (أودات، Odes 1926).

استكشف بول كلوديل تقريبًا نماذجه الدرامية والشعرية من خلال العصور القديمة، بصرف النظر عن إسخيلوس و«بندار المشع»: «الأود النقية كجسد عارٍ تمامًا تلمعه الشمس والزيت، سوف تبحث عن كل الآلهة بقوة لتختلط بجوقتها،/ لتستقبل بدوي أجنحة النصر/ أولئك الذين فروا بقوة أقدامهم على الأقل من ثقل الجسد الخامد» («ربات الشعر، les Muses، أولى قصائد الأود الخمسة الكبرى). كتب صديقه، الكاتب «أندريه سواريس»، الذي كشفها له، عن الأود البندارية: «هذا الشكل يتمتَّع بصرامة فريدة وحرية غير محدودة: لا يوجد شيء أكثر إثارة للفنان من ذلك. تنشط الأود بالكامل من خلال نموذج؛ لا تعاني من أدنى اضطراب.[...] إنها نقيض التدفق. غريزيًّا، توجد قصائد أود في الكتاب المقدس. لكنها لم تكن هناك أبدًا بمثابة أعمال فنية، إلا بين الإغريق».

---

(1) بيثيا هي الوسيط الروحي وكاهنة الإله أبولو، وكان مقرها في معبد أبولو في دلفي والذي يقع على مُنحدرات جبل بارناسوس. وكان لبيثيا الفضل الكبير في التحدث بنبوءات أبولو. وجدت كاهنة دلفي في القرن 8 ق. م. على الرغم من احتمالية وجودها في أواخر العصور الموكيانية. (المترجم)

«لقد تجرأت، الأول من بين شعرائنا، على إثراء لغتي باسم قصيدة الأود»

يعدُّ «رونسار»، أحد أساتذة «نيرفال» ويعدُّ «هوراس» أستاذ «رونسار»: «كل قصيدة لحظة من لحظات فكره، مضمَّنة بشكل ثمين في مقاطع ذات إيقاع ملحّ. [...] في هذا الكتاب، تمر الأيام، التي انتزعت بفضول (قال رونسار) ولطِّخت عن عمد، مثل صفحات إحدى الصحف المتطفلة. [...] في هذه المدرسة أخذ الشعر الفرنسي دروسه» (بيير جريمال). هذا ما كان قد أراده «هوراس» لروما، حاوله «رونسار» في فرنسا: كان «هوراس» أول من نقل أوزان شعراء جماعة ليسبوس اليونانية، مثل «سافو»، لجعلها أداة قوية ودقيقة للتعبير الشعري عن المشاعر الشخصية. لا يمكن للمرء أن يفهم مشروع الأود الخاص بـ«رونسار» دون قصائد الأود لـ«هوراس».

يفتتح الكتاب الأول بقصيدة إلى... الغنائية. أمام راعيه مايكيناياس، يستحضر هوراس موكب الهوايات التي تجذب الرومان، وسباق العربات الحربية في غبار أوليمبيا للحصول على سعفة نخيل (انظر أود بندار)، وصراع السياسيين لصالح جمهور متغيِّر، تجارة القمح الليبي، إلخ، بينما يتذوَّق آخرون الخمول تحت الظل، والبعض الآخر يتذوق ضوضاء الأبواق في ساحة المعركة: «بالنسبة إليَّ، فإن اللبلاب هو مكافأة الرؤوس البصيرة، والمقدمة بين آلهة السماء، بالنسبة إليّ نضارة البساتين وجوقات ضوء الحوريات المختلطة مع الساتير[1]، هي بعيدة عن الناس على الأقل إذا لم تخنق ربةُ الشعر «أوتيرب» أصوات الفلوت، إذا لم ترفض بوليمني ربةُ البلاغة شد أوتار الباربيتون؛ وإذا ما جمعتني، يا مايكيناياس، بالشعراء الملهَمين، فسأضرب النجوم بأعلى رأسي».

عرَّف «بيير جريمال» فن قصيدة الأود عند «هوراس»، والذي «يكمن جزئيًا في تقييم الكلمة وليس في تراكم الصفات. إن قيود الإيقاع، المبنية على عدد محدود من المقاطع، تجعل كل كلمة لا يمكن الاستغناء عنها، ونفيسة بلا حدود. [...] بوصفه غنائيًا، يلعب الوصف بكل كلمة مثل صوت الوتر» (هوراس).

(1) ساتير في الأساطير اليونانية هو ذكر من القوات المصاحبة لإله المراعي والصيد البري والأحراش بان وديونيسوس إله الخمر عند الإغريق القدماء وملهم طقوس الابتهاج والنشوة، الساتير له ملامح تشبه ملامح، بما في ذلك ذيل الماعز، وآذان الماعز. (المترجم)

وفرة وتنويعات[1] abondance et variations

يقول رونسار: «متجري غير مملوء بعقاقير أخرى غير الثناء والشرف» («إلى القارئ»، 1550). يقول «تيوفيل فيو» في إحدى الأودات (إلى السيد دوق لوينز، À M. le duc de Luynes)»: «كل شعري يتجه إلى المجاملة»، هذا البيت مأخوذ من مديح طويل لمحظي لويس الثالث عشر وراعي الشاعر: لذلك يمكن أن يكون شعار هذا الجنس شعر المناسبات. لتبجيل هذا الجنس، يلجأ الشاعر إلى الأستروف الشعري العظيم، المكونة من عشرة أبيات ثُمانية المقاطع، ويتكرّر حتى ضربة النهاية المتألقة، خطبة منمقة عنيفة. في ما يشبه مقدمة لـ (الأودات، Odes)، يقدم «سيجالن» بلغة احتفالية مع تعليق على إيديوجرام صيني يسبق القصائد: «هذا الرمز أقدم من أكثر الحروف قدمًا. إنه ليس حرفًا، بل «شكل». هذا هو «نموذج القربان»، وفضلًا عن ذلك: «سيكون مقدم القربان هو من يغني الأود».

«التنوع [الغني] الغزير» بالنسبة لـ«رونسار» بمثابة «الصلصة التي ينبغي أن نتذوق بها الأود». تحدد بنية المقطع الشعري المكرر تنويعات الفكرة الرئيسية، سواء كانت القصيدة حماسية أو فلسفية أو خفيفة. من الملذات التي توفرها قصيدة الأود هو اكتشاف، بيت بعد بيت أو من حركة إلى أخرى، التنويعات الخفية وغير المتوقعة من خلال المغالاة. هذا هو كل تدفق أودات «رونسار» الخفيفة، الذي يجري وفق ترتيب القوافي نفسه. في هذا الصدد، فإن قصيدة الأود هي فن تصنُّعي: فن المغالة في معالجة جوانب الفكرة الرئيسية، فن اللمسة الأخيرة للتفاصيل المحيطية، الذي يعدل الفكرة بمهارة. في الأودات الرائعة

---

(1) *BAUDELAIRE, Sur quelques - uns de mes contemporains: Théodore de Banville.*

BOILEAU, 1995, traduction du Traité du sublime du Pseudo Longin, éd. Francis Goyet, Livre de poche.

DU BELLAY, Défense et illustration de la langue française.

GOYET F. (éd.), 1990, Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, Le Livre de Poche.

HORACE, Odes, 2002, éd. François Villeneuve, Les Belles Lettres, coll. «Classiques en poche».

LABRE C. et SOLERP., 1995, «Lyrisme», in Méthodologie littéraire, PUF, coll. «Premier cycle».

MAULPOIX J. - M., 2000, Du Lyrisme, Corti.

PINDARE, voir le site www.remacle.org; 1962, Olympiques, éd. Aimé Puech, *Les Belles Lettres.*

RONSARD, 1993, O. C., t. I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

DE VIAU Th., 1990, Œuvres poétiques, éd. Guido Saba, Classiques Garnier.

YOURCENAR M., 1979, La Couronne et la Lyre, Gallimard.

التي يتألف منها (منزل سيلفي، 1624، La Maison de Sylvie) لـ«تيوفيل فيو»، يقدم اتساع الأبيات العشارية ومسيرة المقطوعات تمرينًا مستمرًّا في الشعر التصنعي: يجب علينا أن نعيد باستمرار اختراع، على سبيل المثال، المكان اللطيف locus amoenus* عبر تشابك ترتيبات القافية، المتقاطعة أو المحتضنة.

قصائد أود نثرية

ظلت الأود مرموقة للغاية لعدة قرون لدرجة أنها تجذب الأنواع السردية أو التعليمية في النثر، بمجرد إطلاق العنان للطاقات الاحتفالية بها. في (إهاب الشجن، La Peau de chagrin)، يحتفل بلزاك بعالم الطبيعة «كوفييه»، الذي ألهمه منهجه بمفهومه عن الرواية، باعتباره «أعظم شاعر في قرننا»، أعظم بكثير من «بايرون»! يبثُّ «بوسيه» غنائية الأود في (خطب التأبين، Oraison funèbres) عندما يمجِّد شخصيات مثالية. وبالمثل، فإن التكريمات التي ألقاها أندريه مالرو (خطب جنائزية): «مرة أخرى، يكشف الليل اليوناني فوقنا مجموعة النجوم التي ينظر إليها حارس أرجوس عندما كان ينتظر إشارة سقوط طروادة، سوفوكليس عندما كان على وشك كتابة أنتيجون، ـ وبريكليس، عندما كانت مواقع بناء البارثينون صامتة». («تحية إلى اليونان، من أجل الإضاءة الأولى للأكروبوليس»).

في الأعمال التعليمية مثل (خطابات روسو، Discours de Rousseau)، تصبح البلاغة أنشودة نثرية تحملها حماسة الأود التي ينعشها تمددها. في العديد من رسائل (إيلويز الجديدة)، تستعيد بلاغتها ديناميكية قصيدة الأود: في الواقع، كان للرواية الرسائلية بالفعل الفضل في إطلاق العنان للحماسة. كما شكَّل التاريخ مع ميشليه غالبًا احتفالًا: متطوعو عام 1792، معركة فالمي.

➤ AUTOBIOGRAPHIE, BUCOLIQUE, ÉLÉGIE, ÉLOGE, ÉPOPÉE, HISTOIRE, MAXIME, ROMAN ÉPIQUE, ROMAN IN ITIATIQUE, ROMAN PASTORAL ROMAN ROMANESQUE.

***

(R)

قصة الرحلة[1] RÉCIT DE VOYAGE

تُتناول قصة الرحلة الخيالية أو الحقيقية، من وجهة نظر المسافر (شخصية أو راوي الرحلة)، بضمير الشخص الأول، مما يعني ضمنًا التزامًا ملحوظًا إلى حدٍّ ما. يمكن أن يتناولها من خلال أشكال مختلفة (خطاب، محاورة، يوميات السفر بحرًا أو برًّا، سرد استعادي)، ويختار بدوره التسلسل الزمني أو التنظيم الموضوعاتي.

«النوع الرحَّالة» الذي يتأرجح بين تقديم استكشاف أو رحلة، واستحضار الخصائص المحلية والأصلية، والتعليق الذي يفسِّر، حتى من خلال العرض السردي، هذا التفرُّد؛ ويمكن أن تكون هذه الرحلة غرائبية و/ أو اكتشاف: استحضار بلد، شعب لا يزال غير معروف للجمهور ـ الناس غالبًا بدائيين «بربريين»؛ يمكن أن يكون الأمر أكثر اعتيادية: في القرنين السابع عشر والتاسع عشر، كان الذهاب إلى إيطاليا، إلى البندقية، يوجِّه قصَّة الرحلة إلى جانب «الرواية التعليمية» (غالبًا التعليم الجمالي) ومجال السيرة الذاتية، وسبر «قلق الذات»[2] في العصور القديمة؛ على العكس من ذلك، فإن الذهاب إلى آسيا أو الذهاب لاكتشاف قبيلة أفريقية سوداء يميل بقصة الرحلة نحو الجانب الإثنولوجي أو الأنثروبولوجي، وبالتالي الالتقاء بمجال أدبي إضافي من حيث المبدأ. عندما يكون للبعد الأنثروبولوجي أو الإثنولوجي الأسبقية (سواء في القصة الخيالية لـ«اليوتوبيات» أو في قصة رحلة حقيقية)، يكون البعد التداولي للغة وطابعها الأدائي أقوى: ينبغي على المرء أن

(1) CYRANO DE BERGERAC, 2004, Les États et Empires de la Lune et du Soleil éd. Madeleine Alcover, GF, coll., «Champion classique».

LEJEUNE Ph., 1975, Le Pacte autobiographique, Seuil.

LUCIEN, 2002, Voyage dans la lune et autres histoires vraies, éd. Claude Terreaux, Arléa.

RABELAIS, 1994, Quart Livre, éd. Gérard Defaux, Livre de poche, coll., «Bibliothèque classique».

(2) عنوان عمل ميشيل فوكو، انظر بيليوجرافيا مذكرة «السيرة الذاتية».

يُبدي في نفس الوقت دهشته إزاء المجهول والإقناع بواقعية الرؤية أو «إمكانية» هذا العالم. في اليوتوبيا، تعطي سخرية التلفُّظ قيمةً مشفَّرة لهذه «العوالم الممكنة»، التي تشبه عكس عوالمنا، هدف التباعد النقدي (وهكذا جزر رواية «الربع كتاب» لرابليه).

ومع ذلك، فإن النقاط المشتركة تربطهم بعضهم ببعض: التناوب بين العرض التقديمي، الغرائبي بشكل أو بآخر، للمكان والشعب اللذين تم اكتشافهما وكذلك للرحلة نفسها، والتعليق عليها؛ هو ادِّعاء (ساخر أو جاد) الصدق؛ غالبًا ما تكون التناصية موجودة جدًّا: قرائن إعادة الكتابة، المراجع الكتبية العلمية أو المرحة؛ الاهتمام بالحكاية المسلية، أو اللجوء إلى المسرحة أو الروائية خلال حلقات معينة: الجوانب التي تبدو أنها تشير إلى تراث أدبي. وفوق كل شيء، فإن حكايات الرحلة تراهن دائمًا على مفهوم الغيرية: الغيرية التي تجعل الراوي (وجمهوره) يفكِّرون في البلد الذي جاء منه، أو في هويته الخاصة، التي أصبحت متصدِّعة من الآن فصاعدًا، بل ومنقسمة، ما من شأنه ـ على أي حال ـ جعلها قابلة للاختلاف. لذلك، غالبًا ما تكون الرحلة، ضمنيًّا أو صراحة، مرآة لإخفاقات مجتمع مفتَرَض أنه متطوِّر أو متحضِّر. أخيرًا، حتى الرحلة الحقيقية، حتى مع الطموح الأنثروبولوجي، فإن الرحلة المكتوبة تعيد بالضرورة إنشاء العالم الذي تظهره، وتخلق عالمًا.

شهادة ميلادها متأخرة نسبيًّا: إذا كانت الرحلة الخيالية تعود إلى العصور القديمة (لوسيان، قصص حقيقية)، واستمرت إلى «رابليه» و«سيرانو» (دول وإمبراطوريات القمر والشمس، Les États et Empires de la Lune et du Solei)، فإن قصة الرحلة الحقيقية تندمج في العصور القديمة، مع قصة الرحلة الاستكشافية/ الحملة العسكرية (ترافق زينوفون جيوش سيروس)، التي لها بالفعل العديد من خصائص قصة السفرة (انظر أدناه)؛ ومن ثمَّ، لا يسافر المرء من أجل لذَّته فقط. لم يكن نشر قصة رحلة، على الرغم من قيام أحدهم بذلك، ممارسة أدبية في القرن السادس عشر: لم يتمكَّن معاصروه من قراءة كتاب مونتاني (رحلة إلى إيطاليا، Voyage en Italie). في القرن التاسع عشر، كافحت لتُخرج نفسها بعيدًا عن فلك الأجناس التي تكون الشعرية أحد مكوناتها: الرواية الهزلية (بيترونوس، ساتيريكون، Satiricon)، الرواية المسارية (الحمار الذهبي لأبوليوس ـ L'Âne d'or القرن الثاني الميلادي، الربع كتاب، مغامرات تليماك، أو الرواية

الهجائية: الرسائل الفارسية)، الحكاية (ميكروميجاس Micromégas[1])، المذكِّرات، الجنس التاريخي، الهجاء (هوراس، يستحضر الرحلة إلى «بريينديس» التي صاحبه فيها «ماكيناس» و«فيرجيل»، الهجائيات، 1، 5).

هل يمكن تضمين السرد الإثنوجرافي المعاصر في الفضاء الأدبي؟ هنا تبرز نفس المشكلة كما هو الحال مع التاريخ (انظر المدخل): التساؤل حول الحدود بين الأدبي والخارج عن الأدبي، هنا بين الأدب الذي تضمَّن قصة الرحلة الخيالية كأحد تقاليده النقدية، وعلم إنساني معترَف به، والذي لا يشترك كثيرًا مع الأدب إلا في اهتمامه بالإنسان، ومكانته كعلم إنساني، وإدخال الـ«أنا» منذ القرن العشرين. هنا مرة أخرى، كما هو الحال مع التاريخ، فإن العبور إلى الأدبية مسألةٌ تخص المؤلفين وليس الجنس.

الرحلة داخل الرحلات

قصة «الرحلة» في العصور القديمة: زينوفون، سالوسيتوس[2]، تاسيتوس.

إن «أناباز» لـ«زينوفون» واحدةٌ من أكثر الحملات العسكرية المذهلة في العصور القديمة، التي تعبر تركيا الحالية، إلى بابل والعراق، عبر صحارى أو جبال أرمينيا الجليدية، وتعود عن طريق جزء من إيران وعلى طول البحر الأسود: 6000 كم في أكثر من عام بقليل. المؤلف، الذي حُكم عليه بالنفي من قبل الديمقراطية الأثينية، ينضم إلى المرتزقة اليونانيين في خدمة «كورش» كمشرف للإطاحة بشقيقه «أرتحشستا»، في قلب إمبراطورية في حالة تدهور كامل، في عام 400 قبل الميلاد. يسجل «زينوفون» الوقائع على نحو دؤوب إلى حد ما على الفور، تدعمه الأرقام. في ملحمة الأوديسة، يواجه الإغريق شعوبًا أجنبية. يعكس المفهوم اللاتيني للشرح* هنا الروابط التي توحِّد الذكريات، والسيرة الذاتية، والمذكرات، وقصة الرحلة الاستكشافية: يشير «إيتالو كالفينو» إلى أن مذكراته مذكرات ضابط، يوميات

(1) هذا الكتاب يختار فولتير في كتابه «ميكروميجاس» أن ينغمس في حبر الخيال، ليشكل عالمًا منسجماً من الحكايات التي تدمج بين الفانتازيا والماورائيات في خفَّة متناهية، الأبطال في هذه القصص يحملون رؤيتهم للحياة التي تتسق مع تفكيرهم وعالمهم الحافل بالعجائب. (المترجم)

(2) المؤرخ سالوست واسمه اللاتيني هو كما يلي: «*Sallustins CRISPUS*»، باللغة العربية سالوست، سالوستيوس، ساليت، سالوستيس، ولد المؤرخ الروماني سالوست سنة 86 ق. م بمدينة *Amiternum* بإقيلم أبروتسو بإيطاليا، وتوفي سنة 34 ق. م بروما. ينتمي إلى أسرة من العامة، ويناصر الحزب الديموقراطي. (المترجم)

رحلة، يشار فيها إلى جميع المسافات والمعالم الجغرافية، بالإضافة إلى معلومات عن الثروة الحيوانية والنباتية، وسردًا للقضايا الدبلوماسية واللوجستية والاستراتيجية والحلول الخاصة بكل منها. [...] ننتقل بسرعة من تمثيل مرئي إلى آخر، ومن ذلك إلى الحكاية، ومن ذلك مرة أخرى إلى تسجيل العادات الغرائبية: هذه هي الخلفية التي تُنسج عليها سلسلة مستمرة من حلقات المغامرة، والعقبات غير المتوقعة أمام مسيرة الجيش المتجول » (لماذا نقرأ الكلاسيكيات؟، ص 16، Pourquoi lire les classiques?).

التاريخ القديم ومؤشرات المستقبل الإثنوجرافي

غالبًا ما يؤدِّي سرد الحروب في بلد أجنبي، وخاصة في الدراسات الإفرادية (انظر «التاريخ»)، إلى توقُّفات وصفية حول المناظر الطبيعية والسكان والعادات، وهي محطات مهَّدت الطريق لسرد إثنوجرافي. هذه هي حالة «سالوسيتوس»، في كتابه «يوجرطة» (الذي يستدعي نوميديا، أي تونس والجزائر الحالية)؛ وحالة «تاسيتوس»، في جرمانيا أو في حوليات، حيث يعتبر اكتشاف جرمانيكوس (في عهد تيبيريوس) لبقايا جيش «فاروس» الذي أهلكه «أرمينيوس» في عصر «أوغسطس»، بمثابة رسم مجوف لقسوة «بربرية». لوحة اليهود حاضرة في التاريخ من خلال استطراد مشهور يتعلَّق بهم، كما ستكون في قصة (حرب اليهود، la Guerre des Juifs) لـ«فلافيوس جوزيفوس». سوف يرسم العديد من المؤرخين المتأخرين البرابرة على اختلافهم مع تكاثر اقتحاماتهم للإمبراطورية الرومانية، وتصبح معالجة غزواتهم القضية السياسية الرئيسية.

مع سمات حقيقية، غالبًا ما تكون لوحة البلد الأجنبي ذاتية. في الواقع، هناك اتجاهان رئيسيان في روما: في بعض الأحيان لوحة عاكسة، التي، من خلال استحضار البرابرة، تتساءل عن قيم الحضارة الرومانية، وأحيانًا تذهب من خلال الأجنبي، إلى حدِّ الإشادة بحالة الطبيعة. أو انعكاس سياسي على أساس جدية البحث، وتجربة النضال ضد شعب معين، يدرك الخطر الذي يشكلونه أو سيشكلونه على مستقبل روما. هكذا قال «تاسيتوس»: «لأن الأقدار تهدِّد بالفعل الإمبراطورية الرومانية» (جرمانيا، 33).

محطات هجائية ومرعبة: من لوسيان إلى رابليه

باستكشاف فم «بانتاجورال»، يتوقع الراوي «عالمًا جديدًا» وأعاجيب «mirabilia»

(«أشياء مدهشة») غير موجودة؛ وزارع الكرنب نسخةٌ من أعاجيبنا، ولكن إذا كان يعلم أنه يوجد في مكان آخر «أرض جديدة» (العالم الجديد)، فإنه يطالب من أجل عالمه امتياز كونه «أقدم»: هجّاء رائع للمركزية العرقية. عندما يقدم الراوي قصته على أنها «العديد من الحكايات الحقيقية»، فإنه يستغلُّ أحد «الأماكن» في قصص الاستكشاف الخيالية لـ«لوسيان» (القرن الثاني الميلادي)، الذي سخر من التلاعب الأدبي للمؤرِّخين الذين يقدِّمون أنفسهم بوصفهم مكتشفين للأراضي البعيدة؛ «رابليه»، على سبيل المثال، يتوقَّع قصة رحلة جرت إلى أرض البرازيل لـ«جان ليري».

من بدأ أولًا؟ جعل «لوسيان» عوليس زعيم الرواة الدجالين: إشارة إلى الحكايات العجيبة التي أذهلت الفيشيين في الأوديسة. إنه يسخر من المؤرخين، بمن في ذلك «هيرودوت» في تحقيقاته، بوصفهم جامعين سذج أو منتحلي أعاجيب. على الرأس من «قصص حقيقية»، يحذر «لوسيان»: «دون الحاجة إلى إجراء أي «تحقيق»حقيقي، فقد تحوِّلت نحو الكذب. [...] لأن هناك حقيقة واحدة على الأقل يمكنني تقديمها، وهي أنني أكذب».

من بين الرحلات غير العادية التي تخيَّلها «لوسيان»، تبرز المحطات الرائعة والهجائية في (الربع كتاب) لدى «رابليه»، وكذلك الرحلات الاستكشافية التي لا تقل سخرية عنها في كتاب (الولايات وإمبراطوريات القمر والشمس) بقلم «سيرانو دو بيرجيراك». تصبح نكهة هذه النصوص أكثر دقة إذا عدنا إلى (قصص حقيقية) لـ«لوسيان». إن خياله الخصب، وكذلك عدم توقيره المؤلفين الكلاسيكيين بالفعل مثل «هوميروس»، الحاضرين كليًّا في حكاياته الباذخة، ألهما كلًّا من «لافونتين» أو «فولتير» بسخريتهما الرائعة. إن ذلك يتيحُ لنا تخيُّل إلى أي درجة «رابليه» مليء بالنصوص القديمة، مثل أي «إنسانوي»، وما نوع التواطؤ الذي يحافظ عليه مع قارئه.

في الواقع، لقد قدِّمت هذه القصص بوصفها استرخاء للقراء الدارسين للنصوص الجادة: «لقد كشفنا فيها عن أكاذيب متلألئة ومقبولة وصحيحة». «قزحيات»: المصطلح اليوناني يعني «متعدد الألوان»، «قابل التغيير» مثل تموُّج النسيج، ويطبقه «أفلاطون» على السُّفسطائيين؛ و«لوسيان» هو واحد من هؤلاء السفسطائيين الذين جابوا العالم الإغريقي الروماني لتقديم تلاواتهم بوساطة مهاراتهم في ابتكار المفارقات والخطوط العريضة

والحوارات الهجائية وتطويرها ببراعة. إن القصة المليئة بالاقتباسات والتلميحات والمعارضات هي أيضًا «مغامرة» تقدَّم لمحبي القصص المشفرة («الأحاجي»، كما يقال في اللغة الإغريقية).

وفي «الربع كتاب» أيضًا، لكن «رابليه» يتحكَّم بشكل صارم في القراءة التي «من محطة إلى أخرى ـ من فضيحة إلى فضيحة ـ تؤدي، من خلال ما يشبه التصعيد المتحكَّم به، إلى ذروة «الموبقات». [...] يسكن كل الجزر «فكرة» اتخذت شكل وحش، صعب المراس، أعمى ومتعطش للدماء بقسوة معبود»، ملاحظة لـ«جيرار ديفو» حول النص النهائي (1552) (مقدمة، ص 79 ـ 81).

«أكثر انشغالاتنا اعتيادية وأكثرها فائدة هو الحلة عبر المناطق الشاسعة من هذا العالم العظيم. [...] منذ مجيئي إلى الشمس، قضيت وقتي في زيارة مناخات هذا العالم العظيم لاكتشاف عجائبها»، كما يقول راوي (ولايات وإمبراطوريات القمر والشمس، États et Empires de la Lune et du Soleil)، بروح لاذعة أكثر من روح «رابليه» على نحو مباشر. في الواقع، تأتي قصصه «لتقف جنبًا إلى جنب مع القصص الأخرى، بما في ذلك الكتاب المقدس، لأنها كتابة التاريخ (أو ينبغي أن نقول «الحكاية الرمزية») الذي يفكِّكه «سيرانو» من خلال «محاكاة ساخرة له»، كما فعل «لوسيان» بالفعل، في نفس الوقت الذي يكون فيه الرهان الفلسفي لصيغ الجمع في العنوان، النفس والآخر، هو «التشكيك في الوحدة» (مادلين الكوفر، «تحليل»، ص168). تشير هذه المحاكاة الساخرة للموسوعات، «هي نفسها موسوعية»، إلى هذا المزيج من الجدية والكوميديا، وهو رمز مزدوج يسميه التراث الإنساني الجاد ـ الكوميدي «spoudogeloion». ولكن أكثر أيضًا من «رابليه»، يجذب «سيرانو» موضوع الرحلة الخيالية الموروث من «لوسيان» وموضوع «mundus inversus» («العالم المقلوب») إلى الشعر الغريب الذي يسعد به حرفيًّا.

إدراج الرحلة في السرد

الفضاءات الروائية في القرن السابع عشر

في القرن السابع عشر، كانت الرحلة حاضرة جدًّا في السرد (القصص الفارسية والمصرية، إلخ)، لكن هذه التمثيلات المختلفة لـ«مكان آخر» لم تبحث عن أي واقعية:

القصد هو رسم الغرابة والاختلاف الجغرافي والاجتماعي والثقافي، دون اهتمام كبير بالدقة في رسم الفضاء، والتمثيل المكاني «أوكسيموري»[1] (الفضاءات البعيدة، الفضاءات التي يُحلم بها...، ص 34، Espaces lointains, espaces rêvés)؛ يستخدم الموضوع التقليدي اثنين من الأماكن الشائعة القديمة: مكان السحر الطبيعي، أو (مكان لطيف) locus amoenus*، الذي يتوافق معه عكسه، locus horribilis، «مكان الرعب»، حيث لم تعد الطبيعة تشير إلى فكرة فن، لكنها صحراء محضة، وجبال وعرة. وبالتالي فإن توسُّع الفضاء المعروف لا يمنع استمرار اللجوء إلى فضاء تقليدي أو مثالي أو وحشي.

آراء ساخرة حيال الرحلة: من بيترونيوس إلى فلوبير

رحلة بيترونيوس «الهجائية»: الثلاثي الشاب المثلي والكلبي الذي شكله «إنكولب»، «أسيلت» و«جيتون»، في رواية «بيترونيوس» (ساتيريكون)، يعبر الفضاءات الرومانية المختلفة؛ ويعرض تجول الشخصيات ثلاثة جوانب: الأول، جغرافي.

ـ رحلات من مدينة إيطالية إلى أخرى؛ تجول في الأماكن الحضرية المغلقة (موقع لوبانار الأثري، نزل بائس، سوق، منزل ثري محدَث نعمة تم تقديمه على أنه متاهة حقيقية، معرض لوحات، عرين كاهنة...). الجانب الثاني، رحلة عبر الطبقات الاجتماعية: أماكن القاع التي يطوف بها متدني الطبقة، والتي تردَّد من خلالها صدى فجور المجتمع الإمبراطوري الراقي، وأصبح المحررون أثرياء محدثي نعمة (تريمالتشيو)[2]. وأخيرًا، رحلة داخل الفضاء الأدبي: يستعير «بترونيوس» من جميع الأجناس الأدبية الموجودة مسبقًا، بمحاكاة ساخرة تفكِّك أنظمة القيم الضمنية في الأجناس المختلفة، دون اقتراح أي أخلاق بديلة.

هذا «المزيج من المقتطفات» الذي يحاكي بسخرية الأجناس الموجودة، يخبرنا به عنوان الكتاب: (ساتيريكون) هو في الواقع اشتقاق من الساتورا اللاتينية، التي تعني «خليط، مزيج من مقتطفات» (انظر «هجاء»). نجد فيه المحاكاة الساخرة للجنس السردي،

(1) الجمع بين صورتين متناقضتين. (المترجم)

(2) تريمالتشيو: شخصية في القرن الأول الميلادي من أعمال الخيال الرومانية التي كتبها بترونيوس. يلعب دورًا فقط في القسم المسمى «*Cna Trmalchinis*». إن *Trimalchio* عبد سابق متغطرس أصبح ثريًا للغاية من خلال الأساليب التي قد يجدها الأكثر كراهية. (المترجم)

التراجع الساخر للنماذج القديمة العظيمة، المأساة والملحمة (الأوديسة): انظر «الرواية الكوميدية».

رحلة فلوبير الإضمارية

«سافر.

لقد عرف حزن القوراب، والاستيقاظ القارص في الخيام، ودوار المناظر الطبيعية والأنقاض، ومرارة التعاطفات المتقطعة.

عاد».

تتلخَّص كل الرحلة رومانتيكية التكوين في سطرين وأربعة توصيفات في هذا الإضمار الفلوبيري الشهير في رواية (التربية العاطفية، L'Éducation sentimentale): يشير التعميم المنهجي إلى الرحلة نفسها بالنسبة إلى الجميع؛ لا يعني ذلك أن هناك حنينًا معينًا للرحلة هنا، يمكن ملاحظته من خلال دقة الصيغ والإيقاع المتناغم للجملة الثانية. لكن فريدريك «يعرف» فقط ـ فهو لا يتغير، ويختبر فقط ما هو معروف بالفعل للجميع. إذا كانت الرحلة هي العودة، العودة للاستقرار في مسقط رأسك حيث ستعيش مثل برجوازي صغير، فما فائدة الرحلة، ذلك الكلام الخلاب للروايات القديمة «التعليمية»؟ كتب بالفعل «زافييه دو مياستر» (رحلة حول غرفتي، 1794، Voyage autour de ma chambre).

سخرية نيرفال البارعة

القصة القصيرة (أنجيليك) بمثابة تبئير لموضوع الرحلة، وترتبط ارتباطًا وثيقًا بموضوع الكتاب الذي سيُكتب، وبمشكلة الجنس الأدبي: لقد تخلَّى الراوي عن كتابة الروايات بسبب الرقابة، وانطلق في البحث عن كتاب قديم يسمح له بكتابة «سيرة» تاريخية. ثمة مسار مزدوج ينظم القصة القصيرة، والذي يتناوب بين البحث عن كتاب قديم للأب «بوكوي» في جميع مكتبات باريس وألمانيا (نفكر في بورخيس، في هذه الرحلة البابلية في مكتبات مختلفة)، وقصة مغامرات عاطفية وبيكاريسكية، رحلات أنجيليك دو بوكوي، أحد أقارب رئيس الدير والشخصية التي تحمل اسم القصة القصيرة، والتي نعرف أنها هربت مع عشيقها عندما كانت صغيرة. وهكذا، لدينا رحلة عبر الأجناس الأدبية للرحلة (رواية المغامرة، رواية البيكاريسك)، رحلة أدبية عبر مصادر مختلفة، يعرضها «نيرفال» بروح الدعابة في الرسالة العاشرة من القصة القصيرة:

خواطر

«وبعد ذلك». (سوف يقال لي إن هذه هي الطريقة التي بدأ بها ديدرو قصة)

- فلتذهب دائمًا!
- لقد قلّدت ديدرو نفسه.
- الذي كان قد قلّد ستيرن.
- الذي كان قد قلّد سويفت.
- الذي كان قد قلّد رابليه.
- الذي كان قد قلّد ميرلين كوكاتشي.
- الذي كان قد قلّد بترونيوس.
- الذي كان قد قلّد «لوسيان». ولقد قلّد «لوسيان» العديد من الآخرين... عندما لم يكن غير مؤلف الأوديسة فقط، الذي جعل بطله يتجوّل لمدة عشر سنوات حول البحر الأبيض المتوسط، ليقوده أخيرًا إلى إيتاكا الرائعة، التي كانت ملكتها، المحاطة بحوالي خمسين خاطبًا، تفك كل ليلة ما كانت تنسجه أثناء النهار.
- لكن انتهى الأمر بعوليس بالعثور على إيتاكا.
- ووجدت الأب دو بوكوي.

يبدو أن الارتباط المزعج والملحّ والساخر للموضوع بالفشل (لم يتم العثور على الكتاب في أي مكان، وأنجيليك مخطئة في غرامياتها) يربط بين الرحلة وخيبة الأمل. لكن هذه الرحلات التي تخيِّب آمال الراوي والبطلة ذات إيقاع عصبي، ويبدو أن الصفحات تجري، وتسابق نحو كنز بعيد المنال دائمًا وكذلك مرغوب فيه للغاية: يبدو أن «أنجيليك»، من خلال هذا الموضوع البنيوي هنا، تمثِّل الهدف السري لأي قصة، التي قال عنها «جان برنار بونتاليس» «إنها تجري مثل النمس [...] و(إن) جوهر القصة هو تتبُّعها، وليس التقاطها».

ليفي شتراوس، مدارات حزينة[1] «Tristes Tropiques»

مدارات حزينة: هل سيكون هناك منحدر قاتل لخيبة الأمل في رواية الرحلة، أم أن الموضوعات الأخلاقية (غرور الرحلة) سوف تمر بأوقات صعبة؟ قصة السيرة الذاتية والاعتراف الواضح لعالم إثنوجرافي وبنيوي، يفاجئ العمل ويغوي بالملاحظة المحبطة التي يتردَّد صداها بداخله، خاصة في الجزء الأخير، «العودة». من الافتتاحية، السخرية، التشكُّك، هي ما تتعلق بأوهام الذات بقدر ما تتعلق بموضوع الدراسة، وتضبط النبرة: «أكره الرحلات والمستكشفين»، والتي تصنع صدى أكثر «حزنًا»، هذه الملاحظة: «بدلًا من الأنثروبولوجيا anthropologie، يجب أن نكتب «الإنتروبولوجيا»[2] entropologie، وهو اسم تخصُّص مكرَّس لدراسة عملية التفسُّخ هذه في أعلى تجلياتها» («مدارات حزينة»).

يعدُّ هذا الكتاب بشكل خاص رمزًا لمشاكل الشعرية: رواية الرحلة، الإثنوجرافيا، التأمل الفلسفي، الهجاء، وهي مثل مزيج من النغمات، وبالتناوب ساخرة، غنائية، محايدة. «إلى أي نوع ينتمي الكتاب الرائع (مدارات حزينة) لـ«كلود ليفي شتراوس»؟ تساءل «ريمون آرون» في مقال نُشر عند صدور الكتاب. أجاب «إتيمبل»، إنه يليق عن جدارة بالكتاب الثالث من «مقالات مونتاني» Essais de Montaigne.

➤ AUTOBIOGRAPHIE, AUTOPORTRAIT, BUCOLIQUE, ÉLÉGIE, ÉLOGE, FABLE, LETTRE, ROMAN COMIQUE, ROMAN ÉPIQUE, ROMAN INITIATIQUE, ROMAN ROMANESQUE , SATIRE

***

---

(1) *CALVINO I., 1993, Pourquoi lire les classiques ? Seuil, coll.* «Point».
DUPONT F., 2002, Le Plaisir et la loi, La Découverte.
DURAND G., 1972, «Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre. Contribution à *la mytho - critique», in Romantisme, n 4.*
LÉVI - STRAUSS Cl., {1955}, 1984, Tristes Tropiques, Presses Pockett, coll. «Terre Humaine/Poche».
PIOFFET M. - Ch., 2007; (avec la collaboration de Sara Cotelli pour le chapitre IV)E, spaces lointains, espaces rêvés dans la fiction romanesque du Grand Siècle, Presses de l'Université Paris - Sorbonne, coll. «Imago Mundi».
SETAIOLI A., 2009, *L'Amour romanesque entre idéal et parodie. les romanciers grecs et Pétrone {Texte intégral}, in Rursus, n* 4.

(2) «الأنتروبولوجيا»: نشأت فكرة جديدة على «الإنتروبيا»، وهي ظاهرة فيزيائية يعدُّها ليفي شتراوس صالحة لجميع الحضارات. الإنتروبيا: الميل الطبيعي إلى التشويش.

الرواية الكوميدية[1] ROMAN COMIQUE

هو جنس موجود منذ العصور القديمة الرومانية، مع (ساتريكون) بترونيوس (القرن الأول الميلادي)، والحمار الذهبي أو تحولات أبوليوس (القرن الثاني الميلادي)، كما أنها مدينة بالكثير لمينيبيوس (إغريقي من المدرسة الكلبية[2]، لقد كتب مينيبيوس أولى الهجائيات، في شكل نثر ممزوج بالشعر: انظر «هجاء»). فالهجاء الأدبي فيها ينافس قوةَ «الخطبة اللاذعة»، وهي تعني اشتقاقيًّا «المحادثة» الحرة للكلبي مع المارة، ولكن مع لدغة تزود بها «الخطبة اللاذعة». يظهر في فرنسا أولًا تحت مصطلح «القصص الكوميدية» (قصة «فرانسيون» الكوميدية، 1623، بقلم «شارل سوريل»، كرمز للجنس)، التي يتم تعريفها بواسطة النضال اللطيف الذي حوفظ عليه ضد القطب «الروائي»، البطولي أو النبيل في الرواية. لهذا الغرض، يلجأ إلى التفاهة، وإلى رسم الواقع الخام، اللذين يُفضيان إلى روح وثقافة شعبية أو برجوازية. تنحدر فيها الشخصيات من إنسانية متوسطة، بل مبتذلة؛ إنهم متسولين أو أوغاد، بأي حال من الأحوال دون أي وازع أخلاقي، حريصين على الرفاهية المادية والحرية واللذة؛ البطل، بكارو[3] حقيقي، يتجوّل في مجتمع غير مثالي؛ وإذا كان بطل «الحمار الذهبي»، لوسيوس، أرستقراطيًّا شابًّا، فإنه يختلط، بمجرد تحوله إلى حمار، بمتسولين على اختلاف أنواعهم. يشير «الكوميدي» في هذه «القصص» أولًا إلى نوع من الكوميديا، عالم يسكنه خدم وتجار وبرجوازيون يحتفظون بحساباتهم، بعيدًا عن مصالح الدولة وفصاحة المأساة. يعود الكوميدي أيضًا إلى الصفاقة (المأخوذة عن الحكايات الخرافية الرمزية التي تنتمي للعصور الوسطى، ولرابليه)، كما هو الحال في الاستخدام

---

(1) APULÉE, *Métamorphoses ou L'Âne d'or*, Arléa.

GRIMAL P., éd. 1958, *Romans grecs et latins*, Gallimard, Coll «Bibliothèque de la Pléiade».

KRISTEVA J., 1969, «Le mot, le dialogue et le roman», in *Séméiotikè*, Seuil.

PÉTRONE, *Satiricon*. «Romanciers du XVIIe siècle», 1991, in *Littératures classiques*, 15, oct., Klincksieck.

(2) «المتشائمون»: «كلاب» اشتقاقيًّا، لأنها «تنبح» ضد أي شكل من أشكال التوافق أو النفاق أو الاغتراب، معلنة في المربعات ما يحاول الجميع إخفاءه (انظر «السخرية»).

(3) أبيكارو (كلمة إسبانية تعني «بائس»، «ذكي») هو بطل رواية بيكاريكية. شخصية من الطبقة الدنيا، تعيش على هوامش المجتمع وعلى حسابه، فهو مضاد للأبطال، ونقيض حقيقي للمثل الشهم: إنه على هامش قواعد الشرف الخاصة بالطبقات المهيمنة في عصره. لا يتردد في اللجوء للخداع والنصب لتحقيق مآربه.

المتواتر للمعارضة أو المحاكاة الساخرة للرواية الملحمية والرواية البطولية (الحوارية[1]، بالمعنى الباختيني، هي الملك فيها)، وهو اتجاه موجود منذ «ساتيريكون». هدف هجائي يندِّد بحيوية بالرذائل أو السخافات، وبعيوب المجتمع والأفراد، كما يؤكد «شارل سوريل»: «لوحة ساذجة [«ساذجة»: مأخوذة من الحياة وليست مثالية] لجميع أمزجة البشر المختلفة، مع رقابة صارمة على معظم أخطائهم، تحت المظهر البسيط للأشياء المبهجة » (سوريل).

مع سوريل، يحدث تدخُّل للروائي بشكل منهجي ساخر في عمله: يُظهر الراوي تعسف قراراته (والرواية)، ويستقر عرضًا من خلال استطرادات طويلة، وهي عملية استخدمها «ديدرو» بشكل خاص في رواية (جاك القدري)؛ وهكذا تصبح الرواية الكوميدية رواية مبهمة، وهو ما يؤكده العنوان الجديد الذي أعطي، عند إعادة إصداره، لإحدى رواياته (الراعي العجيب، 1627، le berger extravagant)، التي أعيد تسميتها ـ الرواية المضادة في عام 1633.

من خلال إطلاق عنوان «الرواية الكوميدية» على أحد أعماله (الرواية الكوميدية، 1951 ـ 1657، Le Roman comique) يضيف سكارون، سيد الهزلي، بعدًا آخر إلى الصفة: إنها بالفعل رواية للممثلين التي ترسم مغامرات فرقة في مقاطعة فرنسية، وهو الجانب الذي يؤكِّد قطب التجوال الذي دشِّن في العصور القديمة. القطب المرتبط بموضوع متكرِّر؛ لقاءات المصادفة، اللقاءات الهزلية، ارتداء الملابس التنكُّرية، على وجه الخصوص. وترتكز شعريتها على مبدأ السلسلة المفتوحة دائمًا والمتكرِّرة بشكل ممتع. مقابل نموذج الأساس canonique للعمل الأدبي المتماسك للغاية، القادم من «فن الشعر» لأرسطو، تلعب الرواية الكوميدية على تقطيع الأوصال وتعرِّض وحدة السرد للخطر بشكل منهجي. وبهذه الطريقة، تتيح الرواية الأولى، تعايش المهرج، والقصص المضمّنة والجديدة، والتي لها نبرة رومانسية أكثر.

لذلك فإن الجانب «المضاد للرومانسية» في «الرواية» الكوميدية له ثلاثة أبعاد، موحَّدة بشكل وثيق وغالبًا ما تكون حاضرة في نفس الوقت في نفس العمل: الجدالي، من خلال

(1) إن الحوارية، بحسب ميخائيل باختين، ستكون من سمات الرواية، من حيث إنه يجعل لغات العالم المختلفة «حوارًا» (بالمعنى المجازي)، من خلال المحاكاة الساخرة أو المراتب، وأنه لا يمنح أي امتياز للرواية. الصوت الذي سيكون هو السائد («الحوار» تعارض «الأحادية»).

إدانته لأي مثالية رومانسية؛ والمحاكاة الساخرة، من خلال تحوُّلها عن الكتابات السابقة (يسخر الساتريكون من الأنواع النبيلة، المأساة، الملاحم والخطاب المثير للشفقة؛ الجانب المشار إليه في العنوان، لأن الساتريكون في الواقع اشتقاقٌ من اللاتينية، «خليط، مزيج من المقتطفات» ـ انظر «هجاء»). نجد فيه محاكاةً ساخرة للنوع السردي، والتراجع الساخر للنماذج القديمة العظيمة (الأوديسة): انظر «الرواية الكوميدية». إن رواية «الراعي العجيب» تسخر من نموذج الرواية الرعوية التي تمثِّلها رواية (المرصعة بالنجوم، L'Astrée)، بقلم «أونوريه دو أورفيه»؛ وأخيرًا جانب ما وراء الشعرية، مع عرض عمليات السرد وعرض تعسف الرواية. الجانب الأخير الذي ربما يشير إلى الرهان الحقيقي لهذا النوع من الروايات: الرغبة في التحرُّر من الأعراف الروائية ومن الأعراف الاجتماعية والمحرمات.

التجوال والمغالة في الزواية الكوميدية

حضور العصور القديمة في الرواية الكوميدية الحديثة: الحوارية، الشخصية المينيبينة، «SORDIDISSIMA»، إعادة كتابة المحاكاة الساخرة

الصراع بين الرومانسية ومناهضة الرومانسية: في كتاب (فكر الرواية)، تتمثَّل فرضية «توماس بافل» في جعل تاريخ الجنس الروائي حوارًا عريقًا بين الانجذاب تجاه مثالية الوجود البشري وصعوبة قياس هذا المثل الأعلى، الذي تمثِّله بشكل خاص الرواية الكوميدية، الحوار الذي أنشأه الرومان في العصور القديمة: ترد على الروايات الإغريقية، التي تراهن على المثالية (انظر «الرواية الروائية»)، (الساتريكون) و(الحمار الذهبي) (اللذين كان لهما تأثير كبير على الكتابة الحديثة للرواية الكوميدية في فرنسا): الحب المثلي لبطلي «الساتريكون» أحد الاختلافات الملحوظة بين «بترونيوس» والروايات الإغريقية» (ألدو سيتايولي) وسيجعل، وفقًا لهذا الأخير، من رواية الحب الإغريقية «النموذج المضاد، أو على الأقل نموذجًا مضادًّا لعمل بترونيوس».

وتجدر الإشارة، مع ذلك، إلى أن النمط الثابت ذا الطبيعة «المثالية»، في الرواية الإغريقية (يمر زوج من العشاق الشباب بتجارب مختلفة ـ اختطافهم من قبل القراصنة، والخُطاب المنافسين، وما إلى ذلك، للحصول على نهاية سعيدة، انظر «الرواية الرومانسية»)، لا يمنع حضور الكوميديا (رومان بريت). على العكس من ذلك، يمكن أن يكون للروايات

الكوميدية جوانب رومانسية: على سبيل المثال رواية (الرواية الكوميدية) التي كتبها «سكارون»، حيث تكتسب شخصية «ديستان» تدريجيًا مكانة بطل الرواية. بينما تزداد هزلية شخصية «راجوتان»، يؤكد «ديستان» شخصيته الرومانسية في نهاية الجزء الأول (الفصل، 23)، عندما ينطلق في مطاردة خاطفي الفتاة «أنجيليك» بشجاعة وشهامة. وسيحتفظ بهذا الطابع حتى نهاية العمل. وتبقى الحقيقة أن التعايش بين الاثنين يحطُّ من قدر هذه الرومانسية، وكأنه ملوَّث بالكوميدي.

المقدمة القديمة ومنمِّق الكلام: من خلال لغات متعددة، ثمة سمات مميزة للتمثيل في هذا النوع من الروايات، رصدت «أريان بايل» إحداها، وهي سمة «منمق الكلام»، عند مدخل الرواية الكوميدية، على وجه الخصوص، وهو يجذب القارئ، ويحاول، بطريقة هزلية في كثير من الأحيان، إضفاء الشرعية على العمل مع إرسال صورة عاكسة مهينة إلى هذا القارئ في كثير من الأحيان: نفكر بشكل خاص في مقدمات «رابليه». من بين المصادر العديدة المذكورة لهذه الشخصية، تفكر «أريان بايل» في اللعبة المسرحية بصوت واحد، الحاضرة أثناء عرض «الباراباس»[1] في كوميديات أريستوفانيس أو في مقدمات بلوتوس، مع ظهور المقدمات (انظر «الكوميديا»)، المونولوجات الكوميدية حيث يتَّحد مديح الكوميديا مع الشرح.

الدناءات «sordidissima»: يعرف «سكارون» كيف يلعب بالتحوُّل، وبالمحاكاة الساخرة للأسلوب الملحمي والرواية البطولية. في (الرواية الكوميدية) استخدم الأسلوب الهزلي الصائغ لأداء التناقض بين القمة والقاع، والوقائع الدنيئة، وكلمات السجل الشعبي، والكرامة التي من المفترض أن تريد الشخصيات الحفاظ عليها. هذا الاهتمام «بالأشياء المنحطة جدًّا»، بل و«القذرة جدًّا»، يعود إلى زمن بعيد في التفكير حول الرواية: وهكذا يحدِّد «ألبوسيوس» ما ينبغِي أن تصير عليه الرواية: «المحطة الوحيدة في العالم حيث تقدم الضيافة «بالقذارات»، أي بالكلمات المنحطة، وبأدنى الأشياء، وأكثر المواضيع تفاوتًا». [...] كان يعتقد أنه يمكن تسمية كل شيء في الرواية. [...] تتألف الرواية، من وجهة نظره، من سلة من الأسل حيث يُجمع فيها كل شيء مهجور أو بالأحرى صامت. مكان في العالم يمكن تسمية كل شيء فيه» (باسكال كينيار»، ألبوسيوس، ص 41 ـ 43).

(1) اللحظة التي يرسل فيها المؤلف رسالة إلى الجمهور. (المترجم)

الروايات الهزلية وإعادة كتابة المحاكاة الساخرة: إن إعادة كتابة المحاكاة الساخرة، سمة أخرى قادمة من (ساتيريكون)، وسوف تستمر في هذا الجنس. يرتبط هذا الجانب بما تسميه «جوليا كريستيفا» «الشخصية المينيبينية[1]»، وهو «رصف للاقتباسات». حاضر منذ (ساتريكون)، ونجده لدى «ديدرو» في رواية (جاك القدري): وهكذا الانعكاس الطويل للراوي حول الاختلاف بين الكوميدي في «كلمة» الفلاح بصدد الحادث الذي أصاب ركبة «جاك»، والكوميدي في «جيرونت» في مسرحة «موليير» (حيل إسكابان): «لكن ماذا كان سيفعل في هذه الفوضى؟». في مأدبة «تريماليسون»، حلقة ساتريكون، المأدبة المُمثلة هي، وفقًا لفلورنس دوبون، النقيض الدقيق لمأدبة أفلاطون، التي يحاكيها ساخرًا: يعقب تجمع النخبة الأثينية هنا، وحضور سقراط، المجموعة المتنوعة والمريبة من ضيوف العبد السابق المحرَّر وهو تريمالسيون؛ والمأدبة التي كان فيها الخطاب الفلسفي اللامع مهيمنًا، يتم تبادل أكواب النبيذ فقط، ترد عليها وليمة محدث النعمة، والأطباق الممتلئة، عرضت على نحو مسرحي، واللاتينية المبتذلة لسيد المنزل، ممتلئة بالأمور العادية. إن إدراج حكايات (مراهق بيرجاموس، l'Éphèbe de Pergame) و (حكيمة أفسيوس، la matrone d'Éphèse) يؤسِّس علاقة بين قصة بترونيوس وما يسمَّى بالنموذج «المليسي»[2]، حيث تشكِّل الحكايات الرمزية المليسية النموذج الأولي، وهو نفسه محاكاة ساخرة (لبعض حلقات من تحولات أوفيد، على سبيل المثال، والتي يحولها إلى حكايات موجزة وغير أخلاقية). تَخلُص «ماريلين باركا» إلى أن تأثير هذا النموذج على «بترونيوس» يكمن قبل كل شيء في غياب الانشغال الأخلاقي: رحلة أدبية لا تؤدي هنا إلى أي تعليم أو تدريب. على العكس من ذلك تمامًا، فإن الرحلة هنا، تعني فقْد كل المَعالم بشكل أساسي.

موضوع دائم، التجوال والغلو: فرصة للقاءات (لقاء مع جيتون، في ساتيريكون)؛ لقاء جاك وسيده، في رواية ديدرو (جاك القدري)؛ ولقاء جاكوب والآنسة هبير لدى ماريفو

---

(1) «*Menippean*» صفة تشكلت على «*Menippea*»: اسم جنس، نشأ على اسم الأب من *Menippus of Gadara*، فيلسوف ساخر من القرن الثالث قبل الميلاد، مؤلف هجاء لاذع للغاية. *Varro* (القرن الثاني إلى الأول قبل الميلاد) بعنوان أتيريسه *Ménippées*، والتي تشمل مزيجًا من الشعر والنثر.

(2) حكاية ميليسيان: نوع من روايات أريستيدس ميليتس في القرن الثاني قبل الميلاد. تم نشر الخيمين داخبلاد، الذي يتألف من قصص إيروتيكية قصيرة، يتم سردها بأسلوب فاسق ومخصَّص للترفيه، بشكل جماعي في مجموعة. تعدُّ حكاية «حكيمية إفسيوس» التي كتبها بترونيوس بشكل عام العينة الأكثر تمثيلاً لهذا النوع من الأدبيات.

مسرحية (الفلاح محدَث النعمة). التنكُّرات الهزلية للشخصيات، عوائق وضيعة وليست أقل هزلية، تقف في طريق الشخصيات، تستهدف الجسد: جسد متخفٍّ (سوريل)، بل ومتحول (بشكل غريب، إلى حمار، في الحمار الذهبي)، بدين (راجوتان في عمل سكارون، مرجع سابق)، ومجروح (ركبة جاك، ديدرو)، وتطغى عليه «الحالة المزاجية» (النشاط الجنسي الجامح أو الفاشل ـ بذاءة لوسيوس لدى أبوليوس، وعجز أسيلتي لدى بترونيوس). يذهب أبوليوس بعيدًا: ينتقل الحمار البائس من سيد إلى سيد، وكلهم مغالون في قسوتهم: عبد صغير سادي، عجائز مثليون مازوخيون، عبد محرَّر يقدمه إلى شخص نبيل ولوع بالحيوانات.

رابليه، مؤلف روايات كوميدية؟

يمكن قراءة رابليه جزئيًّا من منظور الرواية الكوميدية. التجوال في أماكن مختلفة في الكتاب الثالث (رحلة الشخصيات التي يُفترض أنها قادرة على إيصال نبوءة مواتية لـ«بانورج» في مشروع زواجه) يعرض انعكاسًا حول اللغة والتأويل. إن هجاء الجزر الطوباوية التي وصل إليها «بانتاجرويل» ورفاقه على التوالي في الربع كتاب به كل عدم توقير الرواية الكوميدية. إن الوجود العام للقذارة لدى رابليه (الفحش، والكتابة عن البراز)، وشخصية الوغد والمهرج (باختين، علم الجمال ونظرية الرواية)، قد تم تجميعها في «بانورج»، ولا تزال ذات صلة. إن التلميح للكتابة التناصية، «الحوارية» بامتياز، والتي تمثِّل لغات العالم في ذلك الوقت، وتضاعف المحاكاة الساخرة، والمعارضات، وما إلى ذلك، فإنها تنضم جنبًا إلى جنب مع المبدأ التسلسلي للتكوين، وهي ما تسمح بهذه القراءة.

لذة الإغراء، الوظيفة الترفيهية و«ترفيهية» الضحك[1]

تتمثَّل إحدى وظائف الرواية الكوميدية في الإسهام في صحة نفسية جيدة، مثل كوميديا

(1) *APULÉE, Métamorphoses ou L'Âne d'or, Arléa.*

BAKHTINE M., 1975, «Apulée et Pétrone», «Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman», in *Esthétique et théorie du roman, Gallimard.*

BAYLE A., 2004, «Contagion et diction dans quelques récits comiques duXVIe siècle», in Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens X(VIe - XVIIIe siècles), dir. Françoise Lavocat, coll. Presses universitaires de Rennes, «Interférences», p. 165 - 183.

موليير التي تهدف إلى «التطهُّر» (انظر «كوميديا»). على الرغم من النبرة الساخرة، فإن النصوص الرومانسية لا تحتقر اللذة المأخوذة من الإغراء. الخطاب الطبي للحالات المزاجية يتغلغل في خطاب شرعنة الخيال. وهكذا، ينقل «رابليه» مسألة الحقيقة إلى المستوى الثاني من أجل تمييز المزاج: «أنْ تفرح»، «أن تكون سعيدًا»، «لا تبكِ». تهدف السرديات الكوميدية إلى محاربة الكآبة. «تندرج قراءة قصة خيالية في نطاق التجربة النفسية والفسيولوجية، حيث يرتبط الاثنان بنظرية الحالة المزاجية. وهذه الوظيفة العلاجية تجعل من الممكن إضفاء الشرعية على المشروع الروائي دون أي مبرر أخلاقي». وتختتم «أريان بايل» بهذه الكلمات:

«هل إعادة الخلق هذه/ إعادة خلق الذات بواسطة السرد الخيالي يعدُّ ـ في ذلك الوقت ـ شكلًا محتملًا لـ«الحقيقة»؟ يسمح لنا مفهوم الصحة الذي يظهر في هذه النصوص بتصور رد إيجابي. لأن صحة الفرد الذي يستعيد توازنه الفسيولوجي والنفسي المتصالح، ولو مؤقتًا، هي طريقة لاستعادة حقيقة الهوية».

إن فكرة الخداع تقع في صلب الموضوع. يمكننا بعد ذلك أن نسأل أنفسنا لماذا لا يزال منمِّق الكلام، الذي هو تجسيد للمخادِع، والذي يقف على النقيض مع المثال الإنسانوي والذي يخاطر بالخلط بين الخيال والأكاذيب، مبتكرًا جيدًا. تقدم «أريان بايل» الإجابة الآتية:

BRETHESR., 2007, De l'Idéalisme au réalisme, une étude du comique dans le roman grec, Salerno Helios, coll. «Cardo».

CYRANO DE BERGERAC, 1657 - 1662, Histoire comique des États et Empires de la Lune et du Soleil.

FLAUBERT, 1963, Extraits de la correspondance, choisis par Geneviève Bollème, Seuil. GENETTEG., 1982, Palimpsestes, Seuil.

KRISTEVA J., 1969, «Le mot, le dialogue et le roman», in *Séméiotikè, Seuil.*

PARCA M., 2003, «Deux récits milésiens chez Pétrone (satiricon, 85 - 87 et 111 - 112) Une étude comparative», in Revue belge de philologie et d'histoire, 1981, p. 91 - 106.

PAVEL Th., 2003, La Pensée du roman, Gallimard. PÉTRONE, Satiricon. Folio.

QUIGNARDP., 1990, *Albucius, POL.*

RIGOLOT Fr., 1972, Les Langages de Rabelais, Droz, coll. «Travaux d'humanisme et de Renaissance», CXXI.

SCHAEFFERJ. - M., 1999, Pourquoi la fiction ?, Seuil, coll. «Poétique».

TRÉDÉ M, (éd.), 1998, Le rire des Anciens, Presses de l'ENS.

SOREL Ch., 1623, *Histoire comique de Francion;* 1627, *Le Berger extravagant.*

«من المهم التأكيد على أن الكلام المعسول [...]، حتى لو كان يسهم في الإشكالية العامة للخطاب المخادع، لا يمكن اختزاله في هذا؛ لأنه يمثل بشكل مترابط تمثيلًا للذة التي نحصل عليها في التحدُّث، ولـلإنفاق اللفظي الذي يتجاوز النية الخادعة».

وهكذا نجد الفكرة التي طوَّرها «جان ماري شيفر» في «لماذا السرد الخيالي؟»، التي وفقًا لها ثمة «خصوصية للتصنُّع الخيالي وهي خصوصية أن يكون تصنعًا مرحًا ومشتركًا». وتتمثَّل وظيفته في تشجيع القارئ على الانغماس في عالم لن يخلط بينه وبين العالم الحقيقي. يبدو أن منمِّق الكلام يجسِّد هذه اللعبة المخاتلة الخاصة بالخيال. الفرق بين الكذب والخيال هو موضوع خطاب يهدف إلى إضفاء الشرعية على الأخير.

➤ COMÉDIE, ÉPOPÉE, RÉCITDE VOYAGE, ROMAN ÉPIQUE, ROMAN INITIATIQUE, ROMAN PASTORAL, ROMAN ROMANESQUE, SATIRE.

***

الرواية الملحمية[1] ROMAN ÉPIQUE

الرواية التي تستعير من الملحمة[2] جوانب محدَّدة: لوحة الأحداث التاريخية التي انتقلت بالفعل إلى مكانة أسطورية (هوجو، قصة ثلاثة وتسعون)؛ أهمية الجماعية (مشاهد الحشد، الجماهير المناضلة)، على عكس البطل الفرداني للرواية التكوينية. غالبًا ما يلعبُ «البطل» كشخصية معروفة ومسمَّاة دورًا رئيسيًّا فيها، لكنه ليس فردًا أكثر من كونه نموذجيًّا لأنه صار بطلًا، وغالبًا ما يتم اختزاله في سمة شخصية ـ ومن هنا جاء في ملحمة هوميروس، ما سُمي «لقب الطبيعة» («عوليس بألف برج»، «أخيل الفائر»). يصبح تدخُّل

(1) *COMBE D., 1989, Poésie et récit, unerhétorique des genres, Corti; 1988, «Les* épopées, littératures de *la voix», in Diogène, janvier - mars, Gallimard.*

THIBAUDET A., 1938, «Lesthétique du roman», in Réflexions sur le roman, Gallimard.

ZÉRAFFAM., 1971, «Le mythique et le *romanesque», in Roman et société, PUF.*

(2) ملحمة: قصة مخصَّصة للنقل الشفهي، تروي الأحداث التاريخية القديمة التي انتقلت إلى مكانة أسطورية: وهكذا، يستحضر هوميروس في الإلياذة حرب طروادة. نوعان من الملاحم في العصور اليونانية الرومانية؛ ما يلجأ إلى الرائع، ويشرك الآلهة في الأعمال البشرية (هوميروس، فيرجيل، إنيادة)؛ ما لا يستخدمه، ويضخم التاريخ البشري (يشير لوسين إلى الحرب الأهلية في الفرسالية).

الآلهة في الملحمة إيحاءً كبيرًا بالقَدَرية. إن جمالية الوصف الدقيق المُؤثر، التي تُفهم على أنها تمثيل شامل يعطي وهمًا بحضور الشيء نفسه، موروثةٌ مباشرةً من السرد الملحمي. إن قصة المعركة (هوجو، قصة ثلاثة وتسعون، البؤساء) أو التمرُّد (زولا، جيرمينال) تعتمد على طاقة الجنس الأدبي السامي (الأسلوب السامي) للملحمة الكلاسيكية أكثر من السرد التاريخي.

تميَّزت الملحمة بنُبل الأفعال والخطب، والطباع البطولية، واضطهاد الأبطال وحمايتهم من الآلهة أو القدر؛ ولها «أماكنها» أو موضوعاتها*: العواصف، والتجوال، والحكاية داخل الحكاية، والجماليات الباذخة للوحة، والكتالوج (قائمة بأسماء الأبطال الذين يواجهون بعضهم بعضًا، وسفنهم)، ووصف أسلحتهم المعروضة على أنها أعمال فنية، ومن هنا جاء اللجوء إلى «الوصف الدقيق المؤثر» ecphrasis* (وصف درع أخيل في الإلياذة). الكثير من المكونات التي تبقى في الرواية الملحمية، مباشرة أو منقولة.

يستعير تكوين مثل هذه الرواية من الملحمة جانبها التسلسلي: يمكن للمرء دائمًا أن يضيف معركة إلى أخرى، وتزينهم بتفردات مختلفة، ومقاطعتهم باستطرادات: في هذا، تتجه الرواية الملحمية نحو رواية مغامرات أو رواية رومانسية. بالنسبة إلى «ألبير تيبوديه»، يفسِّر هذا الجانب المأخوذ عن الملحمة أن مفهوم التكوين المطبَّق في الرواية غير ذي صلة. «القصيدة الملحمية لا تتطلَّب بأي حال من الأحوال التكوين [...]. لا يمكن للمرء أن ينتزع مشهدًا من مسرحية (أوديب ملكًا)، بينما يمكن للمرء أن يقتطع نصف الإلياذة أو الإنيادة، دون أن يجعلهما ذلك أقل ملحمية أو أقل وضوحًا». إن غياب الضرورة هو نفسه ما يدين جنس الرواية في نظر فاليري.

لقد ولد عن «انقطاع الأسطورة» (ميشيل زيرافا) منطقتين روائيتين: «الأولى، وهي تطابق مع المحتويات المسلسلة والمعزولة لنص أسطوري أو ملحمي عظيم، وينشأ من تنظيم أحداث غنية بالتقلبات والمنعطفات؛ بينما يحافظ الآخر كمرجع على المعنى الكلي لهذا النص، وهو كوني أو أنطولوجي بطبيعته، ويتألف من أعمال تُعنى بالبحث عبر التاريخ، عن كائن أو جوهر، وكلاهما معًا أقل وأبعد من التاريخانية الخاصة بنا». سيكون هذا التقسيم فعالًا لتمييز الملحمة الرومانسية (فينيلون، مغامرات تليماك، شاتوبريان، الشهداء)، والرواية الملحمية مثل (البؤساء أو قصة ثلاثة وتسعون): من ناحية، ثمة رومانسية مهيمنة

يُمنح فيها مكان للعاطفة الغرامية ونكساتها، التجوال حول العالم، والتركيز شبه الحصري على البطل الذي يحجب المجتمع؛ من ناحية أخرى، التخلِّي عن تنظيم مسلسل يدعمه الترحال عبر البحار، والأولوية التي لا جدال فيها للجماعة على حساب الحبكة الغرامية.

أخيرًا، تعدُّ الرواية الملحمية دائمًا، وبدرجات متفاوتة، بمثابة نزاع ضمنيّ للملحمة التقليدية، أو تحديًا: يجب أن نحوِّل المعجزة الإلهية إلى معجزة سامية تاريخية أو سياسية وأن نبتكر ما يعادل الوزن الشعري للملحمة في الجملة المكتوبة نثرًا.

الاستكشافات والاختلافات في الملحمي

في أفق الرواية: الملحمة

كان «ألبير تيبوديه» يرى أن هناك «هوسًا بالملحمة» لدى فلوبير، وأضاف: «سيكون هناك كتاب كامل للكتابة بصدد الصلة، والتعارض، والحوار بين الرواية والملحمة [...]. دارت معركتهم داخل وعي عدة شعراء، شاتوبريان، لامارتين، هوجو، الذين ما زالوا ملحميين للغاية من أجل أن يكونوا روائيين بشكل كامل. ربما تكون روايةُ «التربية العاطفية» الروايةَ النقية الوحيدة التي كتبها فلوبير على الإطلاق». لا يمكن قراءة روايات المغامرة والشجاعة البطولية في النصف الأول من القرن السابع عشر إلا على خلفية ملحمية. هذه الروايات هي تجارب منهجية لبناء رواية على غرار نموذج مرموق ومجرَّب، وهو الملحمة.

سلَّط، في القرن السابع عشر، «هويه»، مُنظِّر الرواية، الضوء على الأسس الأنثروبولوجية لهذا السياق الروائي: «إن ملكات روحنا كبيرة جدًّا وقدرتها هائلة جدًّا بحيث لا يمكن أن تملأها الأشياء الحالية، تبحث الروح في الماضي والمستقبل، في الحقيقة والأكاذيب، في الفضاءات التخيلية وحتى المستحيلة، وهو ما من شأنه أن يشغل هذه الملكات وتمارسه».

الملحمة: قرن الوفرة

انتعش الإنتاج الروائي الباروكي في فرنسا في القرن السابع عشر من خلال التراث الإغريقي (التقلُّبات والمنعطفات المذهلة، والقصص الاستعادية أو الاستباقية، واستيفاء القصص). كانت الملحمة قرنًا للوفرة: قطع وصفية رائعة، وقصور، ومعابد، وكهوف، وحدائق، ومعسكرات، وقوات، سخرت منها الرواية الهجائية. أضافت الروايات الباروكية رسائل وبورتريهات ومحادثات.

تأخذ رواية (أتالا، 1801، Atala) لشاتوبريان عنصرين من الملحمة: العاصفة، وهي جزء إلزامي لهذا الجنس، نُقلت هنا من خلال عاصفة غابات السافانا، والعجيب، هو محفوظ لموت «أتالا». هل يرقى المفتتح الكبير لهذه الرواية إلى مستوى الكتابة الملحمية؟ إنه يشهد على هيبة الجنس الملحمي في الرواية الرومانتيكية والرواية التاريخية، سواء رواية (سلامبو، Salammbô أو البؤساء، Les Misérables)، اللتين صدرتا في نفس العام (1862). هل ما زالت صفة الملحمية، التي نستخدمها بلطف، سارية؟

أشار الناقد «جول لوميتر» إلى أن رواية (روجون ماكار) لـ«زولا» لها طابع «القصيدة الملحمية، القصة المُجَمِعة لعصر كامل»: «يوجد في جميع رواياته تقريبًا، حول الأبطال، مجموعة كبيرة من الشخصيات الثانوية، فولجوم بيكوس[1] التي تسير غالبًا في مجموعات. [...] ينبثق من هذه المجموعات الشاسعة انطباعًا بحياة [...] حافلة، عميقة، شاسعة، غير محدودة. [...] موضوع الملحمة موضوع قومي، ويهتم بشعب بأسره، ويُظهر عرق بأكمله». وبالنسبة إلى هيجل، فإن الرواية هي «الملحمة البرجوازية الحديثة». [...] إنه يفترض مسبقًا مجتمعًا منظمًا بشكل نثري، يسعى في وسطه إلى استعادة حقوق الشعر المفقودة قدر الإمكان. [...] ومن أكثر الصراعات العادية والأكثر ملاءمة للرواية الصراع بين شعر القلب ونثر العلاقات الاجتماعية وعشوائية الظروف الخارجية» (علم الجمال، Esthétique).

هل تنتزع نفسها من النموذج الملحمي؟

أراد «دانيال هويه» أن ينتزع الرواية بعيدًا عن جاذبية القصة الملحمية: «يقول «بترونيوس» إن القصائد [الملاحم] يجب أن تفسَّر من خلال انعطافات كبيرة، من خلال خدمة الآلهة، من خلال التعبيرات الحرة والجريئة بحيث يتم تناولها على أنها نبوءات بدلًا من كونها سردًا دقيقًا وصادقًا. الروايات أبسط وأقل سموًّا وأقل مجازية في الابتكار والتعبير؛ تحتوي القصائد على الكثير من الأشياء العجيبة، على الرغم من كونها معقولة دائمًا؛ في حين أن الروايات أكثر معقولية، رغم أنها أحيانًا تتمتَّع بالعجائبية».

حاول «شاتوبريان» تجريب شعرية سردية في عمله (الشهداء): فقد أشار إلى أن الملاحم القديمة لم تعد تُقرأ إلا في ترجمات نثرية، واستخراج نتائج منها، وهي قصيدة

(1) فولجوم بيكوس: «قطيع مشترك».

نثر ملحمية مكونة من عشرين أنشودةً كما في النصوص الملحمية. كما هو الحال بالنسبة إلى «هوجو» في (أسطورة القرون)، فهو يجمع بين العديد من النماذج الملحمية، القديمة، ولكن الإيطالية أيضًا (تحرير أورشليم، La Jérusalem délivrée) والإنجليزية (ميلتون، الفردوس المفقود، Le Paradis perdu)؛ ومع ذلك، فإن المكوِّن العاطفي سيجعلها بالأحرى ملحمة رومانسية. في الروايات الإغريقية، يتم فصل العشاق، وإذا سافر البطل عبر مسافات شاسعة، إذا ما استمع أو روى قصصًا في الطريق، كما في الملحمة القديمة، فذلك ليعثر على من يحب، وليس الوطن المفقود أو المُعاد تكوينه (ملحمة العصور القديمة).

يرى «أوكتافيو باث» أن الرواية «ملحمة مجتمع في حالة صراع مع نفسه». بينما تمجِّد الملحمة بطلًا يتعرَّف المجتمع على نفسه فيه، فإن الرواية ستكون «ملحمة تنقلب على نفسها وتنكر نفسها بثلاث طرق: بوصفها لغة شعرية يلتهمها النثر، وبوصفها إبداعًا لأبطال وعوالم يجعلهما الفكاهة والتحليل غامضين، وبوصفها أنشودة، أخيرًا، لأن ما تميل إلى تكريسه يصبح موضوع تحليل، وأخيرًا، إدانة دون استئناف».

يسمح لنا تمثيل المعركة، في الصفحات الوصفية الكبيرة للروايات الباروكية، في عمل هوجو، بالنظر للأوصاف المجزَّأة في رواية (صومعة بارما، La Chartreuse de Parme)، أو (طريق الفلاندر، La Route des Flandres)، بقياس التباين. أعقب جمالية الوصف الدقيق المؤثر الموروث مباشرة من القصة الملحمية (انظر أعلاه)، غلبة الوصف الدقيق المؤثِّر، الذي فُهم هذه المرة على أنه ولع استحواذي أو هوَسي بتفصيلة، التي تُحدث انقطاعًا في الاستمرارية الوصفية.

كيف أُدرك بحساسية قدر الإمكان عمل الملحمة في الرواية؟ من خلال الاستماع إلى الإيقاع: الملحمة القديمة هي أولًا وقبل كل شيء كلام epos، لها وزن نوعي، سداسي التفعيلة. يذكر «هـ. ميتران» كشرط مسبق لقراءة زولا «القانون الإيقاعي، وقانون التكرار والتوسُّع [...]، ووتيرة الإيقاع والمدة، الذي يوضح التطور الكامل لدورة الزمن، وتكوين أجزائها وحركة جملتها».

تعمل الملحمة على الجملة الطويلة في رواية «كلود سيمون» (طريق الفلاندر). كما هو الحال مع «هوجو»، و«زولا»، فهي بمثابة إيقاع: «وكل ما كان يدركه الآن هو الضجيج، والطرق الرتيب والمتعدِّد للسنابك على الطريق التي يتردد صداها، ويتضاعف (مئات، آلاف السنابك الآن)». ومع ذلك، يمكننا قياس الاختلاف في كارثة عام 1940 من خلال

المعالجة الملحمية لرواية (البؤساء): «رجال خيول»، «ملاحم أورفيك القديمة»، و«دروع مثل الحراشف فوق هيدرا» في صور «قديمة وزمن سحيق»، يتحلَّل المعدن الملحمي إلى خردة، وتتحول «الدروع» إلى «قشريَّات». جناس ناقص (فولاذي acier/ نهر جليدي glacier)، تداخلات متجانسة، يُستوعب الكون الملحمي في حدود المعدني، وتحمل المبالغة الملحمية والجانب الخارق لسرد أحلام اليقظة (هذه هي «الكارثة») تخيلات الارتداد نحو عصور في التاريخ الجيولوجي للكرة الأرضية.

الملحمة الروائية والرواية البطولية

ملاحظة مُنظِّر الرواية «دانييل هويه» (رسالة إلى السيد سيرجريه حول أصل الروايات، 1669): يدور موضوع «القصائد [الملاحم] حول عمل عسكري أو سياسي وتتناول الحب فقط من حين لآخر؛ أما الروايات، على العكس من ذلك، فالحب هو موضوعها الرئيسي ولا تتعامل مع السياسة والحرب إلا بشكل عرضي». هذه الأسبقية للحب في جو عاطفي تمجد فيه الشهامة، حيث لم يعد البعد الجماعي للملحمة مهمًّا بعد الآن، وكان مدعومًا بعمل تعبدي، (تحرير أورشليم) لـ «تاسو»، الذي ترك خطابًا حول القصيدة البطولية: فتح التعبير عن موضوعات الحرب والحب نقاشًا جماليًّا وأيديولوجيًّا بشكل دائم. هذا التوتر يجعل من الممكن إدراك صعوبة تكوين شعرية للرواية. حاول المنظرون تفسير هذه الاستمرارية وهذا الانقطاع.

وهكذا، يمكننا تمييز الملحمة الروائية (الشهداء لشاتوبريان) عن الرواية الملحمية مثل (البؤساء، أو قصة ثلاثة وتسعون): من ناحية، والرومانسية المهيمنة، المكانة المكرسة للعاطفة الغرامية وتقاطعاتها، ترحالات في جميع أنحاء العالم، التركيز شبه الحصري على البطل الذي يحجب المجتمع؛ من ناحية أخرى، أولوية الجماعة على قصة الحب.

الملحمة والرواية لدى هوجو[1]

يعمل هوجو باستمرار على إعادة صياغة شعرية الأجناس، والتساؤل حول الاختلافات

---

(1) *COULET H., 1992, Idées sur le roman, (textes d'Aubignac, Huet, Scudéry), Larousse.*
MITTERAND H., 1986, Zola et le naturalisme, PUF, coll. «Que sais - je?».
THIBAUDET A., 1938, «Conclusion sur Flaubert», in Réflexions sur le roman, Gallimard.
ZÉRAFFA M., 1971, «Le mythique *et le romanesque», in Roman et société, PUF.*

المحدَّدة بينها. كما ابتكر بلزاك لغته الخاصة. «الدراما»، «الملحمة»، هما فئتان مرتبطتان لتوحيد قواهما وتحدي بعضهما بعضًا: في الشعر أو في النثر، فإن القصة الهوجوية هي نفسها «دراما»، ومواجهة ممتدة مثل ملحمة الجنسين. من خلال الجانب الملحمي بالمعنى الصحيح للكلمة، من خلال غلبة «الرؤية»، بالمعنى الملهم والنبوي، تتجاوز الرواية الهوجوية تراث الملحمة الرومانسية. إنها جزء من «ملحمة جوهرية في المسيرة الإنسانية» (ف. برومبيرت)، مؤلَّفة من جميع النصوص السردية، النثرية والشعرية الخاصة بـ«ف. هوجو».

تأخذ رواية (نوتردام دو باريس، Notre _ Dame de Paris،1831) من الملحمة مكونين رئيسيين: القدَرية ووفرة مشاهد الحشد، الذي أصبح كائنًا جماعيًا. من ناحية أخرى، توفر الكاتدرائية فضاءً مقدسًا، وتضمن وحدة قوية للمكان والحدث: ستكون القطب الدرامي. بالإضافة إلى ذلك، «من خلال التكرارا، والإيقاع، والإحصاءات تصبح منشأ علم عروض جديد وحقيقي تم تشكيله في نثر هوجو، في نفس الوقت الذي يسقط فيه علم العروض القديم إلى أطلال رائعة في أبياته» (م. بوتور).

تركت الملحمة بصماتها على (البؤساء، 1862). في قصة المعركة نجد الطاقة السامية للملحمة الكلاسيكية. كما تُساهم بقوة، صفحات معركة واترلو (الجزء الثاني، الكتاب التاسع، الفصل الأول)، من خلال جانبها الاستطرادي، في محو فكرة البطل الفردي، من خلال امتداد الثورة ذاته: إنه صعود الجماعة. «إن أهمية شكل السيرة الذاتية في رواية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تجعل من الصعب غالبًا تجاوز مفهوم الرواية باعتبارها سردًا لمغامرات فرد [...]. وفي هذه الحالة، ما يميز هوجو الروائي هو العنف الذي يقطع به هذا الخيط» (م. بوتور).

تستند الكتابة الروائية هنا إلى أساس قديم: الشاعر الملحمي هو قَبَلي، ملهَم، يؤيد الوظيفة الكهنوتية للكاتب الرومانتيكي الذي تتبَّع تاريخه «بول بينيشو». لدى هوجو، يتيح الصوت السردي تمرير حيرة الرؤية، من خلال السبيل المميَّز بمنعطفات تشير إلى ما لا يوصف، كما في «التأملات»: يسمح استخدام الضمير «on»[1] بتبئير متغيِّر، وبالتالي

(1) هو ضمير يصرف الفعل معه تصريف الضمير الثالث، وهو يعني المرء أو الناس أو نحن، حسب سياق الجملة. (المترجم)

التحول نحو وجهة نظر إلهية. يضمن المعدِّلون المرور من الجانب التاريخي إلى الجانب الأسطوري. نُسجت مغامرة جان فالجان من خلال قصة أكبر تروي الدور الإلهي للثورة، «إيماءة اللّه». يلعب أبطال الرواية دورًا كتبه اللّه، ولم يتمكَّنوا من فهمه تمامًا: وفي هذا هم ينتمون إلى الملحمة (وبالمثل، رواية ثلاثة وتسعون هو «رقم قدري»، وهو نوع من سيارات فيات لوكس الثانية).

يعمل هوجو في رواية البؤساء على المنازعة الضمنية للملحمة التقليدية: كيف يمكننا جعل ملحمة حديثة ليست محاكاة ساخرة؟ وهكذا، عندما يضع منظور عمالقة الأساطير في حرب ضد زيوس مع نابليون في معركة واترلو، لم يعد الأمر «انتصارًا للطاغية الإله» (زيوس)، بل «اجتياح الإمبراطور الإلهي»: «في انهيارها تكمن شهادة الميلاد الحقيقية للقرن». تصبح العاصفة الملحمية «عاصفة تحت جمجمة» البؤساء (الجزء الأول، الكتاب السابع، الفصل الثالث)، ويغير هوجو مكان المواجهة وطبيعتها: «إن جعل قصيدة الضمير البشري، [...] حتى لو كان الأمر يتعلق بأضأل الرجال، هذا يعني دمج جميع الملاحم في ملحمة متفوِّقة ونهائية».

➤ ÉLOGE, ÉPOPÉE, MAXIME, ODE, ROMAN COMIQUE, ROMAN ROMANESQUE

***

الرواية المسارية[1] ROMAN INITIATIQUE

لا ينبغي الخلط بين الرواية المسارية/ البحثية ROMAN INITI ATI QUE ورواية التعلُّم أو التكوين le roman d'initiation: تصف الثانية تعلم الحب (التربية العاطفية)، واكتشاف العالم تدريجيًّا، مما يؤدي إلى البلوغ الحقيقي، وإلى شكل من أشكال الحكمة الناتجة عن الخبرة والنضج؛ وتصوغ الشخصية تدريجيًّا مفهومًا للحياة. في هذه الرواية،

(1) *APULÉE, 2008, L'Âne d'or, Arléa.*

BRETON A., 1985, Manifestes du surréalisme, Gallimard, coll. «Folio *essais*»; *1937, L'Amour fou, Gallimard; 2009, Lettres à Aube, Gallimard; {1964} 2007, Nadja, Gallimard, coll. «Folio plus classiques».*

FÉNELON, 2009, Les Aventures de Télémaque, GF, coll. «Classiques Garnier».

NERVAL, 1969, Aurélia, GF, coll «Classiques Garnier».

يُعامل التعلم أيضًا على أنه دافع، وفي كثير من الأحيان، تشير الرواية صراحةً إلى المصطلح: الكونت دو فالمون مسئول عن «تعلُّم» سيسيل دو فولانج الفجور الجنسي؛ وشخصية ميلانك تعلِّم ميشيل المتعة والأنانية، في رواية (اللاأخلاقي، L'Immoraliste) لـ«جيد». يمكن أن يكون التعلُّم وجوديًا أو فلسفيًّا أو فنيًّا (أو الثلاثة في نفس الوقت): وهكذا يكتشف فيلهلم مايستر، البطل المسماة به رواية جوته، المسرح والحياة. وراء هذا التعلم في مجال معين، دائمًا ما يكتشف المتعلِّم الأحداث العظيمة للحياة، والموت، والحب، والكراهية، والغيرية، وما إلى ذلك.

تحوي الرواية المسارية هذا الجانب الخاص المتمثِّل في تضمين تعلُّم ذات نظام ديني، حرفيًّا (التحولات أو الحمار الذهبي لأبوليوس، القرن الثاني الميلادي) أو رمزيًّا (نيرفال، أوريليا، ـ والتي تبدأ أيضًا باستحضار رواية «أبوليوس»، وبريتون، الحب المجنون، أركان 17، ناديا). إنَّها تستلهم طقوس الأديان «للمبتدئين»، حيث تُفرض سلسلة من المحاكمات الرمزية، والمحفوفة بالمخاطر أحيانًا، على العضو الجديد، ويخرج منها مطهَّرًا، مستعدًّا لتلقي الحقيقة. مما يُحدِث بعد ذلك تحوُّلًا عميقًا في شخصيته وحياته. في هذه الطقوس، يتعلق الأمر «بالموت» من أجل الولادة من جديد «vita nuova» (مصطلح مأخوذ عن دانتي، استخدمه نيرفال في بداية أوريليا) وهو بمعنى «بداية» جديدة (المعنى اللاتيني لـ initium). لذلك نحن نفهم أن هذه الرواية تقدم رحلة، حرفيًّا (الحمار الذهبي، في اليونان) أو رمزيًّا (أحلام أوريليا)، وهي مرتبطة بتمثيل أسطورة وتفسيرها (الأسطورة الإيزيسية، إيزيس هي الإلهة التي تكشف عن نفسها للوسيوس، في الحمار الذهبي؛ أسطورة أوروفيوس ويوريديس، في الجزء الثاني من أوريليا). غالبًا ما تنقل عن الملحمة، لحظة أساسية، قاعدة البيانات أو النزول إلى الجحيم، الاختبار النهائي المؤهِّل للبطل، والمكان الذي يكتشف فيه حقيقة الموت، وبالتالي حول الحياة التي يديرها من الآن فصاعدًا. قاعدة البيانات موجودة في ملحمة هوميروس (الأنشودة الحادية عشر)، في ملحمة الإنيادة لفيرجيل (الأنشودة السادسة)؛ وهي تتحقَّق في قصة (الحب والنفس، Amour et Psyché) التي أدرجت في رواية (الحمار الذهبي) وهي تحدث في أحلام راوي أوريليا، التي تشكِّل نسيج العمل.

يهدف البعد التعليمي الذي يتضمَّن بناء للعمل إلى تسليط الضوء على اللحظة «الدينية» بامتياز (وسوف تكون اللقاء الذي يعزى لـ«مصادفة موضوعية» بالنسبة إلى بريتون، ظهور

الإلهة لوسيوس)، القادرة على ربط التجارب بطريقة ذات مغزى. اختار «أبوليوس» أن يفتتح رواية (الحمار الذهبي) على رواية كوميدية[1] من خلال تجوال لوسيوس في عالم حصريًا دنيوي وجسدي؛ لأنه من خلال الحكاية الرمزية (الحب والنفس) التي تعد لانتقال لوسيوس إلى نظام آخر؛ والحلى المتكرِّرة، المعالَجة هنا بطريقة كوميدية، بينما هناك بطريقة جادة، تضمن الارتباط بين جزئي الحياة، «قبل» و«بعد». و«ماندريج» في رواية (راكبة الدراجة النارية، La Motocyclette) يؤكد بالتوازي، الكثافةَ المتزايدة «للتعلم» الإيروتيكي (شبه الصوفي) للبطلة، وارتباطها الجسدي بـ«الدراجة النارية» القوية، حتى وقوع الحادث النهائي، دياسباراجموس ديونيسي حقيقي[2].

يمكن أن يكون البعد «التعليمي» محجوبًا إلى حدٍّ ما، ويتعايش مع سمات أخرى؛ لدى أبوليوس، تُغَلِب الرواية الكوميدية ذلك على مدار الرواية على الرواية التعليمية الإيزيسية؛ وتبدو حكايات بريتون منظَّمة بشكل متقلِّب. يمكن أن تكون الرواية المسارية، جزئيًا، «روايةِ تكوين»: كيف نقرِّر غلبة أي جانب على الآخر؟ إن (مغامرات تليماك)، بقلم فينيلون، هي أولًا وقبل كل شيء «مرآة الأمراء»[3]: إن رحلة تليماك هي بمثابة تكوينًا لدوره المستقبلي كملك لإيتاكا؛ تكوين غرامي أيضًا، والذي يراه ينتقل من حب عاطفي وإيروتيكي مع الحورية «كاليبسو» إلى حب لا يستطيع العقل إنكاره. إن البحث عن الأب (عوليس) ليس «مساريًا» أيضًا. لكن يبدو أن الرواية تتوج بظهورين، أولهما، جمالي في الأساس (المظهر الرشيق والبحري للأمفيتريت[4])، ويُعد الثاني، صوفي (يكشف رفيق تليماك له عن حقيقته، إنها الإلهة أثينا التي تظهر له). فينلون، هذا الصوفي العظيم، ألا يريدنا أن نفهم أنه لا يمكن أن يكون هناك «تكوين» دون وجود إله كرفيق في هذه الرحلة، الذي يذكِّرنا ظهوره أن الرحلة الأرضية لها أيضًا ما بعد؟

---

(1) انظر «الرواية الكوميدية».

(2) الدياسبارجموس أو القتل عن طريق التقطيع: تمزيق جسد ـ لحيوان، ممزَّق إلى أشلاء من قبل *Bacchantes*، عندما يعبدون ديونيسوس؛ تم إعدامها بتقطيع أوصال ابنها على يد أغاف، التي ضلها ديونيسوس، في ليه باشانتيس ديوريبيدس (القرن الخامس قبل الميلاد). عانى ديونيسوس من التقسيم؛ تم العثور على قطع جسده وجمعها بواسطة الآلهة: لذلك فهو إله «ميت وقام».

(3) لتعريف المصطلح، انظر «التاريخ»، الملاحظة 3.

(4) في الميثولوجيا الإغريقية هي إلهة البحر عند اليونان وزوجة بوسيدون وأم تريتون. (المترجم)

بحثا عن الإشراق: الروايات المسارية

يبدو أن ثمة بنوَّة معترَف بها تربط هذه الروايات: من «أبوليوس» وحتى «نيرفال»، الذي يقتبس منه عدة مرات، ويجعل من «إيزيس» الشخصية المُعزية عند الانحدار إلى عالم الجنون السفلي. من «نيرفال» إلى «بريتون»، البحث المساري عن «المرأة»، عن (الحب المجنون)، والرغبة في مزج الحلم بالحياة؛ من «بريتون» إلى «ماندريج»، إحياء الأسطورة، أسطورة «أوروفيوس» هنا (بريتون، أراكان 17)، وهناك أسطورة «ديونيسوس». من واحدة إلى أخرى، مرة أخرى، خيط السريالية مشترك، والرغبة في أن تُدرج، في القصة أو الرواية، تلك اللحظات المميزة، التي تشير إلى أن «المابعد، كل المابعد (هو) في هذه الحياة» (ناديا). ربما ينبغي أن نبحث عن النقطة المشتركة بينهم في «البنى الأنثروبولوجية للخيالي» (جيلبير دوران): وبالتالي، فإن البنية التوليفية، وفقًا له، تسعى إما إلى مواءمة الأضداد، أو التناقض المشترك، أو التوليف بوساطة عملية جدلية. ينتج الخيالي صورًا وفقًا لنظام «نهاري» أو «ليلي»: بالأحرى تندرج الكتابة ذات الروح المساري تحت النظام الليلي، وتكون «أنشودة في الليل»، يكون لونها «الصورة»، من خلال صورة حجاب إيزيس (هكذا، لدى أبوليوس، عباءة الإلهة، «ذات اللون الأسود العميق، حيث يسطع لمعانُه الغامق»، الكتاب الحادي عشر). غالبًا ما تكون مثل هذه الأعمال تعبُّدية للمرأة، التي ستكون صورتها الإلهية هي عظام الآلهة الأمهات في الوثنية. النقاط التي سيعثر عليها المرء بسهولة في أعمال «نيرفال» و«بريتون» و«ماندیارج».

ولكن يمكننا أيضًا العثور على الخيط الذي يربط بين هذه الأعمال في كتابة عن النشوة، وعن العجيب، كما فعلت «ماري هيلين بوبليه»[1] في كتاب (الأراضي الموعودة). إن عنوان الجزء الأول من العمل هو، «عن تجربة أن تندهش في الحكاية العجائبية»، يجعل الكتابة بمثابة الرهان الأساسي: نمط الحكاية «الذي يجسد فضيلة الخيال» (ص 54). وهي لا تضع الحكاية من هذا النمط إلى جانب أدب الإيمان، بل إلى جانب السحر الشعري للعالم، وبالتالي في محيط ما أسماه «جان إيف تاديه» (القصة الشعرية).

(1) أكاديمية فرنسية متخصصة في رواية القرن العشرين ولها العديد من الكتب. (المترجم)

الحمار الذهبي

ولكن إذا كانت هناك حقيقة فنية في العالم، فهي أن هذا الكتاب تحفةٌ فنية [...] بالنسبة إليه، يتعامل مع الطبيعة، والمناظر الطبيعية، والجانب الخلّاب البحت للأشياء هنا بالطريقة الحديثة وبنفس قديم ومسيحي معًا يمر في خضَمِّه. تفوح منه رائحة البخور والبول، تمتزج البهيمية مع التصوف (فلوبير، رسالة إلى لويز كوليه، 27 ـ 28 يونيو، 1852).

إنه بمثابة نصٍّ أساس لكلٍّ من «فلوبير» و«نيرفال»، فرواية (الحمار الذهبي) روايةٌ مسارية تقود الشاب «لوسيوس» من حياة جسدية ـ الدين موجود أولًا فقط في شكله المنحط، السحر؛ الحب هو حب دنس بحزم، وماجن بشكل ودود ـ إلى اهتدائه: يصبح كاهن الإلهة «إيزيس» التي أنقذته. سريعًا جدًّا، خلال الجزء الأول، تتحوَّل محاولته لاختراق الممارسات السحرية إلى كارثة: يتحول إلى حمار، بسبب خطأ الفتاة «فوتيس»، عشيقته الخادمة، التي أخطأت في الجرعة ـ وهذا التحول البهيمي بمثابة تصوير هزلي لحياة جسدية للغاية. لا يمكنه أن يصبح إنسانًا إلا إذا رعى الورود التي لا يمكن العثور عليها لفترة طويلة؛ إنها الإلهة «إيزيس»، التي ستشير له بعد كثير من الترحال إلى شجيرة الورد المنقِذة؛ سيصبح «لوسيوس»، التي أبهرته، أحد كهنتها.

الجانب المساري من الرواية لا يكشف عن نفسه لنا إلا في وقت متأخر، حيث سبقه إلى حدٍّ كبير الرواية الكوميدية ورواية مغامرات، وهي أنواع مناسبة للتشتت الاجتماعي والجسدي. الجزء الأول لذيذ، أحاديث ميليسية[1]، مشاهد خلابة: كل هذا قريب جدًّا من رواية «ساتيريكون» لـ«بترونيوس» (انظر «الرواية الكوميدية»)، بالإضافة إلى... الطابع المساري.

في ظل هذا التجاور بين البعدين الكوميدي والصوفي، يسجِّل كتاب التعلم (الكتاب الحادي عشر) علاقةً هرميَّة رمزية: موكب شعبي، كرنفالي، حيث يتنكر كل شخص بالشكل الذي يراه مناسبًا، «يسبق احتفال أغسطس ـ تمهيدًا له»، الاحتفال هو «الموكب الخاص» بـ«الإلهة المخلصة». بشكل عام تمامًا، يبدو أن تكوين الرواية يلعب على اللجوء إلى فلسفة الأعداد، ذات الأصل الفيثاغوري. الرواية أولًا هي بمثابة ازدواجية بسيطة بين العالم المحسوس، أو وهم المظاهر (الكتب من الأول حتى العاشر) والرؤية الإلهية

---

(1) انظر «الهجاء».

(الكتاب الحادي عشر). لكنَّ الأفلاطونيين اعتبروا، مثل فيثاغورس، الرقم عشرة نهاية السلسلة الأولى من الأرقام؛ وهكذا، فإن «أحد عشر»، وهو الأول في سلسلة جديدة، وهو معادل «الواحد». أطلق الفيثاغوريون على الرقم عشرة اسم «الكون» (العالم) لأنه يحتوي على عناصر جميع الأرقام الأخرى، حيث يحتوي العالم على كل الأشياء؛ بينما يرمز العدد «واحد» إلى الألوهية التي هي الوحدة.

يأتي تكرار العناصر من نفس الأعداد: يُنَظِّم عنصر الضوء، المنتشر، من خلال المقابلة بين المعرفة الجيدة والمعرفة السيئة، وسوف ينعكس على الفانوس السحري الباهت (الكتاب الثاني) إشعاعُ «إيزيس»، «الشمس» التي يعتقد «لوسيوس» أنه يراها «متلألئة بالضوء الأبيض»، في أثناء تعلُّمه (الكتاب الحادي عشر). المصباح الذي يسمح لـلنفس بإشباع فضولها المؤسف والمحظور هو فانوس يتألَّق في الليل بهدوء؛ النور الحقيقي، في الحكاية، هو ضوء الحب، الذي يرعش لمعانه بريق المصباح. الحب ذو شقين بين الآلهة نفسها، ووليمة أفلاطون ليست بعيدة: دنيوي (فينوس)، إلهي حقًّا (ابنها، الحب). تتحدَّث أسماء الأعلام بدورها عن مجلَّدات: تحمل الخادمة الشابة ساحرة وعشيقة «لوسيوس» اسم «فوتيس»، وهو الاسم الذي يعني، من خلال أصله اليوناني، الضوء «lumière» مثل اسم «لوسيوس» (أصل الكلمة اللغة اللاتينية)؛ الأخير وحده ينبثق في الضوء الحقيقي. الاسم الثالث المهم: النفس، أو «الروح»، في اليونانية؛ الحكاية، أفلاطونية للغاية، ترمز إلى الروح البشرية التي تتطلع إلى الإلهي بعد أن فقدته، يتم تنقيتها بواسطة سلسلة من التجارب، سوف تؤلِّه النفس، بعد رحلاته سيصبح لوسيوس كاهنًا.

إن جمال خطاب الإلهة إلى لوسيوس هو تأليه العمل: صدى الصلاة التي صاغها «لوسيوس» قبل فترة وجيزة، المشحون بفكرٍ توفيقي، ستغوي نيرفال (انظر المختارات).

من الحمار الذهبي إلى أوريليا

الحلم حياة ثانية. لا أستطيع أن أخترقها دون أن تهتز تلك الأبواب العاجية أو ذات القرون التي تفصلنا عن العالم غير المرئي. اللحظات الأولى من النوم هي صورة الموت [...] إنه مكان غامض تحت الأرض يضيء تدريجيًّا، ومنه تنبثق من الظلام والليل الأشكالُ الباهتة والثابتة على نحو خطير التي تسكن مؤقتًا في طي النسيان. ثم تتشكَّل الصورة، يضيء ضوء جديد ويجعل هذه المظاهر الغريبة تعمل: عالم الأرواح ينفتح لنا.

ويطلق «سويدنبورج»[1] على هذه الرؤى التذكارات Memorabilia. كان مدينًا لها بأحلام اليقظة أكثر من النوم؛ تمثّل رواية (الحمار الذهبي) لأبوليوس، و(الكوميديا) الإلهية لدانتي، النماذج الشعرية لهذه الدراسات عن الروح البشرية.

سأحاول، على غرارهم، أن أكتب انطباعات عن مرضٍ طويل مرَّ بالكامل داخل أسرار ذهني؛ [...]

بالنسبة إليَّ، لهذه البداية الجديدة[2] Vita nuova، مرحلتان.

في هذه الافتتاحية «التي لا تُنسى» لـ«أوريليا»، توجد إشارة ثلاثية إلى الأعمال القديمة: «الأبواب المصنوعة من القرن والعاج» (الكتاب السادس من الإنيادة)؛ التذكارات، إشارة إلى مصطلح قديم (انظر «السيرة الذاتية»، «التاريخ»)؛ أخيرًا، رواية (الحمار الذهبي) التي تتميَّز بوصفها نزول حالم إلى الجحيم، حيث ينبثق النور الذي يفتح لنا «عالم الأرواح». المهمة في التوفيقية[3] النيرفالية، كانت «إيزيس» موجودة بالفعل في (فتيات النار، Les Filles du Feu) («إيزيس»، «أوكتافيا»)؛ كما تردَّد صدى تصوف الأديان الغامضة في «سيلفي» (الفصل الثالث عشر): «لقد مررت بجميع دوائر أماكن التجارب التي ندعوها المسارح». «أكلت الطبل وشربت الصنج» كما تقول العبارة التي لا معنى لها للمطلعين على «إليوسيوس». إن المسرح، بالنسبة إلى نيرفال، الذي يعشق ممثِّلة، هي أوريلي دو سيلفي، بعيدٌ كل البعد عن كونه مكانًا دنيويًّا: إنه أقرب إلى احتفال ديني (يشبه في هذا التمثيلات المسرحية الإغريقية القديمة، بقوتها المتجدِّدة: انظر «الجوقة»، «المأساة»).

الدرب المساري لراوي (أوريليا) ذو شقين على الأقل: جمع العصور معًا، والعودة إلى القطيعة المأساوية بين الوثنية والمسيحية؛ والأخذ على محمل الجد «الحياة الثانية» للأحلام، وجعلها تناظر الحياة بعد الموت: منذ ذلك الحين فصاعدًا، ستكون هذه الأحلام مليئة بالإلهام. ربما يكون الدرب ثلاثيًّا: النهاية الغريبة لـ«أوريليا»، التي تعود إلى الحياة النهارية لعيادة الدكتور «بلانش»، تُظهر لنا الراوي الذي يتعامل بإخلاص مع مريض شاب، تقريبًا قرينه، والنظرة التي يلقيها عليه تمكِّنه، من رؤية نفسه من بعيد، «بالحكم بشكل أكثر

(1) إيمانويل سويدنبورج (1688 ـ 1772): فيلسوف وعالم لاهوت سويدي. (المترجم)

(2) عنوان عمل لدانتي.

(3) التوفيق بين المذهبين: هنا، نظام فلسفي أو ديني قائم على مزيج من عدة مذاهب مختلفة.

صحة على عالم الأوهام الذي عاش فيها (هو) لبعض الوقت». هل سيتم رفض التعليم إلى حدٍّ ما؟ ليس صحيحًا؛ يؤكد نيرفال من جديد، في الجملة الأخيرة، أن «تعليمًا» قد حدث بالفعل: «ومع ذلك، أشعر بالسعادة مع القناعات التي اكتسبتها [...]».

من نيرفال إلى بريتون

يعدُّ كلُّ نشاطٍ سرياليٍّ بالنسبة إلى بريتون بحثًا مساريًّا، منقوشًا من خلال محايثة الحياة المادية والمحسوسة: «كل ما أحبه، كل ما أفكر فيه وأشعر به، يوجِّهني إلى فلسفة خصوصية عن المحايثة التي بموجبها سيتم احتواء السريالية في الواقع نفسه، ولن تكون متفوِّقة أو خارجية» (السريالية والرسم، Le Surréalisme et la peinture). تبقى رواية (الحب المجنون) في روح البيان الثاني للسريالية، يسكنه «أمل تحديد» نقطة معينة في العقل «حيث تتوقف التناقضات» عن أن «تدرك بشكل متناقض». «من نافلة القول إن هذه النقطة، التي يُطلب فيها حل جميع التناقضات التي تلتهمنا، وفي روايتي (الحب المجنون، L'Amour fou)، سأسميها «النقطة العليا» [...] التي لا يمكن بأي حال من الأحوال تحديدها على المستوى الصوفي». كما أن الصورة الشعرية بوميضها، وغرابتها، قادرة على «تجاوز» التناقضات والوصول إلى «السريالي»، فإنَّ الحب المجنون يحقِّق التوليف بين الحب الفريد (تظل السريالية ابنة الرومانتيكية) ومختلف تجسيدات الحب الماضية.

«المرأة» التي التقى بها أخيرًا، محبوبة للغاية، تلخِّص أولئك اللاتي سبقنها، مثل هؤلاء، دون أن يعرفوا ذلك، كن يعلنَّ عنها.

من الضروري أيضًا أن نحافظ على بقاء مطلب الحياة «السريالية» هذا حيًّا في النفس: من ذلك الحين فصاعدًا، أي مسيرة، أي لقاء، هو اختبار («قد تتطلَّب الحياةُ فك شفرتها مثل خوارزمية مشفَّرة»، ناديا). وهكذا يصبح العالم، في خط نيرفالي، كونًا من العلامات التي يمكن أن تؤدي إلى المرأة الفريدة.

إن روح أندريه بريتون («سلوكه الغنائي»، وَفقًا لـ«م. هـ. بوبليه»، المرجع السابق) هو، بالنسبة إليها، الخيط الذي يربط بين آلان فورنييه[1] (ميولن العظيم) وجراك[2]:

(1) آلان فورنييه (1886 ـ 1914): كاتب فرنسي، «ميولن العظيم» هي روايته الوحيدة. (المترجم)
(2) جوليان جراك (1910 ـ 2007): كاتب وشاعر ومسرحي فرنسي. (المترجم)

تتناول الروايات (أنيسيه، Anicet، ناديا، Nadja)، (فلاح باريس، Le Paysan de Paris)، (الحب المجنون، L'Amour fou) قصصًا سارَّة وتتحدَّث عن المغامرة الرائعة. ومن الناحية التاريخية، ترمز إلى البطولة والإيروسية لجيل محاصر بين نهايتين عالميتين. محاصر، وليس أسيرًا (ص 129).

التنشئة على الحب والموت: مانديارج، راكبة الدرَّاجة النارية[1]

الإيروس والتاناتوس هنا هما قطبا التنشئة، حتى توافُقهما المبهر والقدري في نهاية الرواية. الشخصية المركزية، الفتاة «ريبيكا»، التي بدأت تتعلَّم الإثارة الجنسية من قبل عشيق بعيد، تركب «دراجتها النارية» (دراجة نارية قوية وسوداء)، للانضمام إليه بشكل دوري. تقود الدراجة النارية بسرعة مفرطة للغاية، حتى تصل إلى السرعة الجنونية. في «الرحلة الأخيرة»، يبدو أن «ريبيكا» اتحدت مع دراجتها النارية: نوع من القنطور النسائي[2]. الرحلة نفسها هي طقوس جنسية. سخرية كبرى، تتمثَّل بابتسامة «باخوس» الساخرة (رسمت لسبب دعائي على ظهر الشاحنة)، تسود في نهاية الرواية: مصادفة (موضوعية؟) تسبِّب الحادث المميت. يحيط بلوحة باخوس المرسومة هذه تاج من الأشواك ـ المسيح ـ ديونيسوس ـ Christ ـ Dionysus، حيث نرى عودة إلى الميل إلى التوفيق بين الأعمال المسارية، من أبوليوس إلى أبولينير (ديوان الكحول). وهو التحطم الذي يمر به الجسد، الدياسباراجموس[3] الحقيقي، الذي يجلب الوحي، من خلال الحادث الذي يعرضه على وجه الشاحنة المطلي: «الكون ديونيسي»، تفكر باقتناع عميق [...] وجه مبتسم بشكل غير

(1) *BOBLET M. - H., 2011, Terres promises. Émerveillement et récit auXXe siècle, Corti.*

DARAKI M., 1985, Dionysos, Arthaud.

DURAND G., 1969, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas. FLAUBERT, 2008, Correspondance, Gallimard, coll «Folio classique».

DE MANDIARGUESA. P., 1963, La Motocyclette, Gallimard. PAVEL Th., 2003, La Pensée du roman, Gallimard.

TADIÉ J. - Y., 1978, Le Récit poétique, PUF.

THOMAS J., 1986, Le Dépassement du quotidien dans Énéide, les Métamorphoses d'Apulée et le Satiricon: essai sur trois univers imaginaires, Les Belles Lettres, Collection d'études anciennes.

VIENNES., 2000, Rite roman Initiation, Presses universitaires de Grenoble.

(2) كان القنطور جزءًا من موكب ديونيسوس.

(3) دياسباراجموس: انظر أعلاه، الحاشية.

متناسب سيبتلعه [...]، وجه بشري، أو وجه خارق للبشر، ربما يكون الوجه الأخير، وربما الوجه الحقيقي للكون».

➤ AUTOBIOGRAPHIE, AUTOPORTRAIT, ÉLÉGIE, ÉLOGE, ÉPOPÉE, RÉCITDE VOYAGE, ROMAN COMIQUE, ROMAN ROMANESQUE.

***

الرواية الرعوية[1] Roman pastoral

بالمعنى الدقيق للكلمة، فإن الرواية الرعوية هي قصة نثرية لاكتشاف مشاعر الحب من خلال اثنين من المراهقين، الرعاة اللذين يتعايشان مع طبيعة كريمة، وهي نفسها إيروسية بقوة؛ جمعهما الزواج بعد أن تغلَّبا على هجمات قوى الانفصال، الغيورين من كل فئة أو قراصنة العصور القديمة، واستعادوا مكانتهم الاجتماعية الحقيقية، يجدون أنفسهم أطفالًا كما كانوا في البداية. إن العودة الدورية للفصول تجعل من الممكن قياس تقلُّبات وتطوُّر الحب، ونبض إيقاعات الطبيعة التي تجذب النبضات المثيرة للشخصيات. إذًا هذه رواية تعليمية.

الترجمة التي قام بها عالم الإنسانيات «آميو»، قارئ الملك هنري الثالث، ورواية (دافنيس وكلويه)، لـ«لونجوس»، جعلته عملًا رئيسيًّا لأوروبا: جمال ورشاقة الشباب، الأوصاف الحسية للطبيعة الريفية المنظَّمة في لوحات ترفض فكرة الأماكن اللطيفة» locus amoenus»، والاستحضارات المُغرية لقصيدة أعمال وأيام التي تم استعادتها بمصطلحات فنية. لكن مع حِملانها ونعاجها، رعاتها «البريون»، وأحيانًا الشهوانيون، وكهوفها الرائعة، و«سذاجتها»، فإن الرواية الرعوية مع ذلك نتاجُ ثقافة رفيعة. الرعاة هم موسيقيون،

---

(1) *BAKHTINE M., 1978, Esthétique et théorie du roman, Gallimard.*

FUMAROLI M., 1990, «Le retour d'Astrée», in Précis de littérature française du XVIIe siècle, dir. MES - NARD J., PUF.

LONGUS, 1995, Daphnis et Chloé, éd. Aline Tallet - Bonvalot, GF.

THÉOCRITE, 2009, Idylles, éd. Philippe *Legrand et Françoise Frazier, Les Belles Lettres, coll. «Classiques en poche».*

D'URFÉ, 2011, L'Astrée, éd. Delphine Denis, Cham*pion (voir le site dédié par l'équipe éditoriale www. astrée. paris - sorbonne.fr)*

حيث تعتدُّ الأساطير بالآلهة التي تتوافق حالة راعيها مع حالة الموسيقي: بان (مخترع سيرينكس/ مصفار، أو «فلوت بان»)، أو أورفيوس، أو دافنيس، مبتكر الشعر الرعوي، والراعي الأسطوري المهجور أسفل شجرة يانعة» (دافني باليونانية)، وهي شجرة أبولو (إله الموسيقى)؛ تعيد الحفلات الموسيقية ومسابقات الفلوت إلى العالم الشعري قصائد «ثيوقريتس»[1] الغزلية.

يتم تشغيل القصة نفسها بطريقة بارعة ومتطورة بالمعنى الصحيح للكلمة: إن فن الدهشة والبراعة الوصفية، والإشارة إلى الأعمال الفنية المعروضة لمحاكاة الأدب، والتلميحات البصيرة، تُميِّز بالفعل تيارًا أدبيًّا كاملًا ينعش مدارس البلاغة التي ينتمي إليها «لونجوس».

لسببٍ وجيه، رأينا في هذه الرواية الرعوية مؤسس الرواية الحديثة: إذا استخدمت المبالغات الهوميرية، فإنها تجعل الأمر يبدو غريبًا، وتضع مكانة الملحمة بعيدًا، ومعها القيم البطولية. إن رواية (المرصعة بالنجوم) لـ(أونوريه أورفيه، 1607 ـ 1624، L'Astrée)، التي أرادت أن تكون تجسيدًا للحداثة الحية للتراث الرعوي القديم، قدَّمت نفسها بدورها كـ «ثقل موازن» (مارك فومارولي) لسحر روايات الفروسية وأوهام الحرب. استدعى مُنظِّر الرواية «ميخائيل باختين» «الإنسانية العميقة للمنشد الرعوي نفسه»، من خلال «الضيق والجانب المغلق للعالم الرعوي المصغر»، «تكاملية الوجود الرعوي، وصلته العضوية مع الطبيعة». يفتتح هذا الجنس الأدبي قبل كل شيء وظيفة دائمة للرواية، مما يجعل أصوات جميع الأجناس الأدبية التي تمثِّل البشر يتردَّد صداها، من أجل وضعها على المحك: هنا، الأصوات النبيلة للملحمة، والمأساة، بل والكوميديا، مع أعرافها مثل هؤلاء الأطفال المهجورين الذين تبيَّن أنهم من أصل نبيل، أو من أنماطه، مثل «جناتون»، الطفيلي أو المسن في آن senex («الرجل العجوز»، نوع من الكوميديا)، الذي جذبه دافنيس[2] الجميل.

إذًا ما الاحتياجات التي تلبِّيها الرواية والعالم الرعوي حتى يكون لهما سيطرة دائمة على الغرب بشكل عام؟ ميَّزت الرعوية اليونانية عالم (مغامرات تليماك) لـ«فينيلون»، مثل الرعاة الحقيقيين الزائفين لـ(المرصعة بالنجوم)، (إيلواز الجديدة)، مثل قصص «ج.

(1) ثيوقريتس (250 ـ 310 ق. م): شاعر إغريقي، يعدُّ مؤسس الشعر الرعوي. (المترجم)
(2) في الأسطورة اليونانية، كان دافنيس راعيًا صقليًّا، قيل إنه مخترع الشعر الرعوي. (المترجم)

صاند». بالنسبة إلى «مارمونتيل»، وهو معاصر لـ(بول وفيرجينيا، 1788)، كان هدفهم هو «تقديم أسعد حالة للبشر التي تسمح لهم بالاستمتاع بالفكرة من خلال سحر الوهم» (مقال «محاورة ريفية» لعناصر الأدب).

الأناشيد الرعوية الغزلية القديمة والأناشيد الرعوية الغزلية الحديثة

الدراما والعواطف في الأنشودة الرعوية الغزلية اليونانية

في اليونان، ينظم الرعاة العديد من الأجناس الشعرية قريبة الصلة، بما في ذلك الأنشودة الرعوية. ولقد جمعت أناشيد ثيوقريطس الرعوية (القرن الثالث قبل الميلاد)، التي تعني حرفيًا «الأشكال الصغيرة»، «اللوحات الصغيرة»، الرعاة المتنافسين في المبارزات الشعرية والموسيقية، دون فقدان السمات التي تميزهم في مجتمع ريفي. لكن «راسين» كان مسحورًا بشخصية «سيميته» وقوة التعبير عن العاطفة المستهامة في رعوية الساحرات المغوية، والمهجورة: «رأيته، صرت مجنونة، تأثر قلبي، البائس!» [...] لم يبق لي سوى العظام والجلد؛ [...] الآن سأقوم بربطه بجرعات من شراب العشق. ولكن إذا استمر في تعذيبي، فليذهب، ويمكنني أن أشهد عليه إلهات القدر الثلاث، وهي تطرق باب هاديس»[1]. الإغراء وحلاوة المناظر الطبيعية التي تدعو إلى اللذة، وحيوية الحوارات، ودرامية حالات الحب، مع الاهتمام بالسمات الأخلاقية، وهذه «الأشكال الشعرية الصغيرة» هي أيضًا حكايات موجزة مكتوبة شعرًا: ثيوقريطس هو مقدمة إلزامية في الرواية الرعوية.

عمل رئيسي: دافينيس وكلويه، «سذاجة» وسخرية

«الرواية» الرعوية، دافينيس وكلويه: لقد نجحت في جر المخيلة إلى العالم الرعوي بالمعنى العام للكلمة، على الرغم من كونها إنتاجًا رصينًا، يحملها جنس الأنشودة الرعوية الشعري والتلميحات الأدبية. تتصنع لغة لونجوس[2] السذاجة، فهي تدمج الكلمات القديمة والشعرية. الدخول إلى قلب طبيعة إيروسية يمر على الفور من خلال خدعة الراوي، إلى عدة مستويات: أثناء عملية صيد، يتوقف عند لوحة، «قصة حب»، بكل ما فيها

---

(1) هاديس: إله العالم السفلي الذي تذهب إليه الأرواح البشرية بعد الموت، إله الموت كما تزعم الأساطير. (المترجم)

(2) كان لونجوس، وأحيانًا لونجيوس، مؤلف رواية أو رومانسية قديمة يونانية، دافنيس وكلو. لا شيء معروف من حياته. من المفترض أنه عاش على جزيرة ليسبوس خلال القرن الثاني الميلادي. (المترجم)

من مناظر طبيعية ومكونات بشرية؛ الوسيط الثاني: مندهشًا، قام بفك رموز اللوحة بوساطة دليل؛ أخيرًا، منزعجًا من المحاكاة، أراد أن يعطي معادلًا أدبيًّا للوحة. «هذا الإعداد، النفيس والممتع على حدٍّ سواء، ربما يكون مجرد وسيلة أنيقة بالنسبة إلى «لونجوس» ليحدِّد موقعه من قوانين الجنس الذي يخضع له، بالطبع، ولكن دون أن ينخدع بها» (ألين تاليه بونفالو، ص 14). في الواقع، يسعد الراوي بالدخول إلى هذا الكون الساحر والمُهدَد، لكنَّه يكشف عن مفارقة طفيفة: وهكذا يغرق القراصنة (المكون الأساسي) الذين يختطفون دافنيس عندما تقفز الأبقار الذين سلبوها معه من القارب، وأثناء سماع أصوات الناي على الأرض، يشرح الراوي لماذا «تسبح البقرة أفضل من الرجل»!

تقدَّم القصة على أنها الكشف الدرامي عن تعليق على لوحة: وبالتالي فإنه تم بالفعل تجميل الطبيعة فيها. وصفه وصفٌ دقيق مؤثر ecphrasis*، وهو مفهوم أساسي لشعرية الوصف الروائي في الغرب: وصف مزخرف ومصقول (بالمعنى الشَّرِه) لعمل فني مثير للإعجاب، والذي يجب أن يثير بدوره التعجُّب حول كلٍّ من الموضوع والبراعة الأدبية؛ لكن الوصف المؤثر يمتدُّ إلى وصف رومانسي لأي شيء أو شخص أو منظر طبيعي يتم طرحه كما لو كان بالفعل عملًا فنيًّا.

روايات المراهقة: بول وفيرجينيا، براعم القمح

«نظرت إليه كلويه ووجدته جميلًا، وبما أنها كانت المرة الأولى التي وجدته فيها جميلًا، فقد اعتقدت أن الاستحمام هو الذي منحه هذا الجمال. [...] حثَّته على الاستحمام مرة أخرى، فاغتسل، ونظرت إليه، لمسته وهي تنظر إليه، وذهبت بعيدًا، ولا تزال معجبة به، وكان الإعجاب به بداية الحب» (دافنيس وكلويه، الفصل الأول، ص13). تنقل رواية (براعم القمح، le blé en herbe de،1923) لـ«كوليت» إيروسية الجزيرة اليونانية إلى متجع بريتاني؛ إنها أيضًا بداية لقلب ولذة المراهقين («لقد وحَّدتهما فترة طفولتهما كلها، وفرَّقتهما المراهقة»). «كانا يسبحان جنبًا إلى جنب، بشرته ناصعة البياض، رأسه أسود مستدير تحت شعره المبلل، إنها متقدة الوجه مثل شقراء، ترتدي وشاحًا أزرق. الحمَّام اليومي، الفرح الصامت والكامل، جعل السلام والطفولة صعبة في سنِّهما، وكلاهما في خطر» (الفصل الثاني): لا يوجد رعاة هنا، ولكن، قوانين الجنس الأدبي، الكثير من أوقات الفراغ من أجل اليقظة الجنسية في «حرارة ما بعد ظهيرة بريتونية مليئة بالبخار الملحي»،

دقة العلاقات بين المقاطع الوصفية الرائعة لحالات الطبيعة (ومن ثم بداية الفصل الخامس عشر) والحالات والطرق الغريبة للشخصيات، وتعديلها بوساطة الراوي بين المسافة المُسلية والاندماج معهم.

طغت الروايات الساخرة لـ«فلوبير» و«جيد» و«بروست» على (بول وفيرجينيا)، وهي رواية رعوية تدور في المحيط الهندي: لقد كشفت عن أكوانٍ لم يعد مكانها القصيدة الرعوية اليونانية المثالية، في حين أن (بول وفيرجينيا) مثل (أتالا) لشاتوبريان (1801) مسكونتان بها. تتمثَّل قوة «برناردين سان بيير»[1] في نقل الأجناس الشعرية الرعوية المستنفدة للاستفادة منها بأكبر قدر، مع مراعاة الحاجة إلى الرومانسية الرعوية في الخيال الغربي.

تكمن الضربة العبقرية في فتح آفاق ورفاهية في جزيرة في المحيط الهندي. استطاعت القصيدة الرعوية العاطفية واللطيفة أن تستعيد اكتشاف نبرة أصولها» (جان فابر). تبقى البيانات الأساسية: نشأ طفلان في حضن طبيعة كريمة وظيفتها الرومانسية هي تحفيز حالات الحب؛ «بول» هو راعي «ثيوقريطس». لكن الرواية اليونانية تسمح لنا بقياس كيف يُغير «برناردين» العلاقة بين وصف الطبيعة الخصبة وتحليل عواطف الشخصيات. يطور الكون اليوناني، الحيوانات والناس، بالفعل حسوية مثيرة للشهوة الجنسية، تحت مظلة الإله «بان» (والحوريات فيها ليست مزهريات): سنقارن الافتتاح المبتهج لدافنيس وكلويه مع الافتتاح الطبوغرافي والكئيب لبول وفيرجينيا.

بطرحها الولاء للأرض، والثناء على الملذَّات الرشيدة، وعبادة الأسرة والطفل، تعدُّ «بول وفيرجينيا» على خلاف مع معاصريها (علاقات خطرة، Les Liaisons dangereuses) أو (الفلاح الفاسد، Le Paysan perverti). يقع حلم برناردين الاجتماعي بين «حالة من فظاظة ودناءة» و«حالة صقل وثقافة»، ومشروعه «جعل القارئ يحلم بهذه البراءة نصف الجاهلة التي تبتعد بصورة مفيدة صحيًّا عن الحياة الدنيوية والمنحرفة» (بيير تراهار، مقدمة، ص 19).

تُحيي (أتالا) التراث وتنقله في فصل «الصيادون»، إنها أنشودة رعوية في سافانا العالم الجديد. تكشف الرواية للقارئ الباريسي روعة الطبيعة الغريبة في نثر شعري باذخ. لذلك، فإن وتيرة السرد تفضِّل «التوقُّف المؤقت»: «لا توجد مغامرات في (أتالا). إنها

(1) جاك أونري برناردين دو سان بيير (1737 ـ 1814): مؤلف رواية بول وفيرجينا. (المترجم)

تشبه قصيدة، نصف وصفية، ونصف درامية: كل شيء يتكوَّن من لوحة لعاشقيْن يمشيان ويتحدَّثان في عزلة» (مقدمة). يقدم فصل الفلاحين «Les Laboureurs» (القسم التالي) نسخة مستقرَّة وزراعية للأنشودة الرعوية: «كان هناك مزيج مؤثر من الحياة الاجتماعية وحياة الطبيعة. [...] حضرت الزفاف البدائي للأرض والإنسان».

روايات الإحياء: من المرصعة بالنجوم إلى جورج صاند

تم تصور (أتالا) مثل (بول وفيرجينيا) على أنها مرتبطة بمقال يقدِّم بفصاحة رؤيةً للإنسان والعالم: ظهرت (بول وفرجينيا) لأول مرة مع (دراسات في الطبيعة، les Études de la nature، برناردين دو سان)، وعاد كون (أتالا) الرعوي إلى الكون التوراتي، في مشروع دفاعات (عبقرية المسيحية). فهل يمكننا قراءة الرواية كما نفعل دون المقال؟ الرهان هو على العلاقة المعقدة بين الخيال السردي، ومقال أكثر حسمًا بكثير للمؤلف، الذي يتخذ موقفًا بشأن مستقبل الحضارة الغربية.

يُنشِط الهدف الإحيائي للرواية الرعوية على مرِّ القرون رواية (المرصعة بالنجوم) (يمكن الوصول إليها الآن في إصدار جذَّاب على الإنترنت). جاء نبلاء في القرن الخامس الميلادي إلى بلد بعيد للفرار من البلاط، وكلبيَّته، ومرمى عواطفه العنيفة، والتشتُّت في رغبات مرهقة: «لقد قيل لي عن عجائب جمال المكان، ونعومة الهواء، [...] ولكن عندما أُخبرتُ عن الحياة الحلوة لرعاة وراعيات «لوار»، [...]، ولكن على وجه الخصوص في «لينيون»، كنت سعيدًا ومندهشًا لأن كل أوروبا لم تأتِ لتعيش في «فريز»، أو أن «فريز» لم تمتد عبر كل أوروبا» (الربع كتاب، الفصل الرابع).

قدَّم «أونوريه دو أورفيه» لبلاط هنري الرابع درسًا فلسفيًّا وسياسيًّا وجماليًّا، وهو حلم حضاري في نهاية حروب الدين. في نثر لذيذ مثل نثر الرواية اليونانية، ضد تعبيرية (هجائيات) رينيه أو (مآسي) أوبينيه. مثل أسلافهم اليونانيين، فإن الرعاة موسيقيون، وغالبًا ما يُقطَّع السرد إلى أغانٍ وأغنيات المادريجال[1]، ليس كحلى، ولكن كتمارين على الانسجام التام.

---

(1) المادريجال: نوع من الغناء الذي تتخلَّله فواصل ورقصات وغناء جماعي، وهو بمثابة البذرة الأولى لفن الأوبرا، وبطبيعة الحال لم تعد المصاحبة الموسيقية مقصورة على آلة واحدة، بل تعدَّدت وتنوعت بين آلات وترية وأخرى خشبية أو نحاسية، وبذلك بدأت أول التكوينات النهائية لإقامه شكل ثابت للأوركسترا. (المترجم)

سلط «ميخائيل باختين» (علم الجمال ونظرية الرواية) الضوءَ على دور الكون الرعوي، «كرونوتوبه» (زمانه ومكانه) في (إيلواز الجديدة) لروسو، مما يمنحها «تساميًا فلسفيًا، ويجعل منها نموذجًا مثاليًّا للمستقبل، وقبل كل شيء، يرى فيها الدافع والمعيار لنقد المجتمع الحالي. هذا النقد، الذي غالبًا ما يكون ذا شقين، موجَّه ضد التسلسل الهرمي الإقطاعي، وعدم المساواة، وتعسُّف الحكم المطلق، والأعراف الاجتماعية الكاذبة؛ لكنه يستهدف أيضًا فوضى المصالح والفردية البرجوازية». من بين جميع الروايات التي تدور في مجال «الاعترافات»، تمثل رواية «المرصعة بالنجوم» سرد سيرة ذاتية، حيث يترك روسو بصماته على خيالها.

يحلِّل باختين مصير الكون الرعوي في رواية القرن التاسع عشر(1):

«أصبح الشعر الرعوي المدمرُ موضوعًا أدبيًّا رئيسيًّا في أواخر القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر. يمكن أن تختلف المعالجة بشكل كبير، سواء في الطرق المختلفة لتصور وتقدير العالم الرعوي الذي يختفي، وكذلك من خلال تنوُّع الأحكام حول القوة المدمِّرة: العالم الرأسمالي الجديد». إنه يستدعي «الإنسانية العميقة للإنسان الرعوي نفسه»، «تكاملية الوجود الرعوي، ارتباطه العضوي بالطبيعة، تعزيز العمل الغزلي غير الآلي»، «الضِّيق والجانب المغلق للعالم الرعوي المصغَّر».

تشكل روايات (مستنقع الشيطان، 1846، la mare au diable)، (فرانسوا لو شامبي لجورج صاند، 1848 François le Champi)، (فاديت الصغيرة لجورج صاند، 1848 **La** Petite Fadette)، (السادة قارعو الأجراس، 1853، Les Maîtres Sonneurs)، ما يمكن أن نطلق عليه «الجورجيات الفرنسية»، في إشارة إلى مديح «فيرجيل» الحياة الريفية. في مقدمة مستنقع الشيطان عام 1851، تقول جورج صاند: «كانت رواية الأعراف الريفية موجودة في جميع الأوقات وفي جميع الأشكال، وأحيانًا تكون بهية، وأحيانًا مهذَّبة، وأحيانًا ساذجة.

(1) *BAKHTINE M.*, 1978, *Esthétique et théorie du roman, Gallimard.*

BERNARDINDE SAINT - PIERRE, 1989, Paul et Virginie, GF, coll. «Classiques Garnier».

CHATEAUBRIAND, Atala, et «Préface» d'Atala.

CURTIUSE. - R., 1956, La littérature européenne et le Moyen Âge latin, Presses Pocket.

FABRE J., 1963, «Paul et *Virginie pastorale*», *inLumières et Romantisme, Klincksieck.*

لقد قلت ذلك، ويجب أن أكرِّره هنا، كان حلم الحياة الريفية دائمًا هو المثلُ الأعلى للمدن وحتى حلم للبلاط. لم أفعل شيئًا جديدًا باتباع الميل الذي يعيد الإنسان المتحضِّر إلى سحر الحياة البدائية». هنا مرة أخرى، يسكن الرواية الرعوية موسيقيون، مثل «راعي» (السادة قارعو الأجراس Maîtres _ Sonneurs)، وهو أورفيوس بيري.

➤ AUTOBIOGRAPHIE, BUCOLIQUE, COMÉDIE, ÉLÉGIE, ÉLOGE, ROMAN D'INITIATION, ROMAN ROMANESQUE

***

الرواية الرومانسية[1] Roman romanesque

romanesque: الصفة، سواء أكانت اسمية أم لا، لها أحيانًا معنى عام - يتعلَّق بالجنس، الرواية - وأحيانًا معنى موضوعاتي، لا يقتصر على الرواية أو الأدب، بعيد عن ذلك. هناك بالفعل روايات رومانسية: ماذا كانت تقرأ مدام بوفاري في المدرسة الداخلية، الروح الرومانسية إذا وجدت؟ وهناك روايات ليست رومانسية، روايات «ناتالي ساروت». هناك قوة رومانسية في الحكايات الأسطورية في قصيدة تعليمية مثل تحوُّلات أوفيد، أو في مشاهد الغزو الغرامي في المرثيات اللاتينية، أو في أعمال هوجو الدرامية.

انطلاقًا من جنس الرواية أخذ المصطلح معناه الموضوعاتي بين نقاد الشعر في القرن السابع عشر: الرواية هي آلة لتصنيع الحلم والمراوغة بهدوء، في الزمان والمكان، دون التقليل من تجميل الأبطال واحتمالات التقلبات والانعطافات. الرومانسية، عالم مليء بالمغامرات الحافلة بالأحداث، التي تدهش وتبهج الخيال، وتمجد السلوكيات المتطرِّفة في إطار العاطفة الغرامية. «الرومانس» romance، حسب قاموس ليتري، هي «قصة قديمة مكتوبة بأبيات شعرية بسيطة وساذجة، جوهرها مؤثر». الرومانسية هي درب أحلامنا،

(1) *Tous les romans grecs évoqués sont édités dans la Collection des Universités de France aux Belles - Lettres.*

GRIMAL P., (éd.), 1958, Romans grecs et latins, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

BASLEZ M. - F., HOFFMANNPh., TRÉDÉ M. (*éd.*), 1992, *Le Monde du roman grec, Presses de l'ENS.*

PAVEL Th., 2003, *La Pensée du roman, Gallimard, pp.* 53 - 68; 89 - 96.

DECLERCQ G. et MURAT M. (*dir.*), 2004, *Le Romanesque, Presses Sorbonne nouvelle.*

«تأكيد منتصر للأدب، ولقوته على توزيع المعنى واللذة، وقدرته على تأسيس مجتمع من التجارب والقيم» (الرومانسية، جيل ديكلارك[1]، ص 9).

يطرح «جان ماري شيفر»[2] ثلاث سمات حاسمة للرواية الرومانسية:

«الأهمية التي تُمنح، في السلسلة العليّة لآليات السرد diégèse، لعالم العواطف والمشاعر بالإضافة إلى أبسط أنماط تجليها على الإطلاق»: الروائي «مكان كل الإفراطات»؛ ثم، «التشبُّع الحدَثي» للقصة من خلال الإضافة المفتوحة دائمًا للحلقات الجديدة، كما هو الحال في الروايات اليونانية على سبيل المثال؛ ومن هنا يأتي سؤال الشعرية هذا: كيف نضمن تماسكَ قصة ذات اتجاه تسلسلي؟ والأهم من ذلك أن الوصف السخي للأعاجيب («الحوادث العجيبة المذهلة») التي تعمر المغامرات يزيد من الجانب المتباعد عن مركز القصة. لكن، السمة الأخيرة، هذه الاختلافات في السلسلة هي نفسها دوافع: إنها فرص عديدة لإبراز «نموذج مضاد»، السلوك المتماسك للبطل «في مواجهة واقع يظل هو نفسه واقع القارئ» (الرومانسية، ص 296).

يتبلور مفهوم الرومانسية في العصر الحديث، نحو 1600 ـ 1640 مع انتصار الرواية «الباروكية». لكن الرومانسية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بتاريخ الرواية، على الرغم من الاستعارة من أماكن أخرى، وهي انبثقت مع الروايات الإغريقية. لا، الرواية الإغريقية ليست حدثًا عجيبًا أركيولوجيًا. «نسيج الحكايات الرمزية»، إنه يوفر لها حقًّا ولوجًا مباشرًا إلى رومانسية كثيفة، تتراكم وتتراجع جوانبها ببهجة.

ثمة أربع روايات، وهي: رواية (تشيرياس وكاليرهوي، Chairéas et Callirhoé) بقلم شاريتون (نهاية القرن الأول الميلادي)، رواية (الحكاية الإفيسية، les ephésiaques) لكسينوفون أفسيوس (القرن الثاني)، ورواية (ليوسيبيوس وكليتوفون، les ephésiaques) لأخيل تاتيوس (القرن الثاني)، و(الإثيوبيون أو تيجين وشاريكليه، Les Éthiopiques, ou Théagène et Chariclée) لهليود (القرن الثالث أو الرابع)، والرواية الرعوية (دافينيس وكلويه، Daphnis et Chloé de Longus) لـ لونجوس (القرن الثاني) بدرجة أقل، وتقدِّم

(1) جيل ديكلارك: أكاديمي فرنسي وهو أستاذ البلاغة والمسرح الكلاسيكي في جامعة السوربون الجديدة، وله أبحاث حول نظرية وتاريخ المسرح. (المترجم)

(2) جان ماري شيفر: أكاديمي فرنسي من مواليد 1952، وهو فيلسوف التلقي الجمالي وتعريف الفن. (المترجم)

هذه الروايات المصادر الحية والموارد الرومانسية: غير المعترَف بها، لها هنا مكانتها الكاملة. في الواقع، تمت كتابة رواية (أميرة كليف، La Princesse de Clèves)، وهي نموذج للكلاسيكية، بشكل مباشر فيما يتعلق بهذا التراث الإغريقي الذي تم تبنيه بحماس من قبل مؤلِّفي الآلات الرومانسية العظيمة في الأعوام 1640 ـ 1660.

التقلُّبات والانعطافات المتعدِّدة، التقلبات والوثبات غير المتوقَّعة، تجعل الروايات الإغريقية روايات مغامرات مثيرة: «وبالتالي يحبط مسار المغامرة التنبؤات الأكثر معقولية ويُستبدل بتحقيقها الأحداث غير المتوقعة تمامًا» (آلان بيو[1]، الرومانسية، ص 21). لكن لهذه المغامرات ضرورة داخلية: فالرومانسية المتفاقمة، في الواقع، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بانفصالات رهيبة للأبطال الغراميين، وبالتالي يتم التحكم فيها من خلال رؤية العالم الخاصة بهذا الجنس الجديد. كم يصرح «شاريكليه» في «الإثيوبيون» (الفصل التاسع): «الحبكة التي شبكت فيها الألوهية كل الخيوط منذ البداية يجب أن تنتهي إلى حلٍّ عقدتها فقط من خلال منعطفات طويلة». على عكس أبطال الملحمة، الذين «ينتمون جسدًا وروحًا إلى مدنهم»، يرى «توماس بافيل» بالفعل أن شخصية الرواية «منفصلة عن العالم المحيط»: وهذا القص يجعل هذا الجنس «أول من يتساءل حول نشأة الفرد»، وموضوعه العلماني هو «الفرد الذي أدركته صعوبة العيش في العالم» (فكر الرواية، La Pensée du roman، ص 46 و49). تسمح لنا الرواية الإغريقية برؤية ذلك في ضوء واضح.

خصوبة الرواية الإغريقية: ورثة ديناميكيون

«تتطوَّر الحداثة الأوروبية [...] من خلال الاستناد إلى الحداثة اليونانية» (جورج موليني، عالم الرواية الإغريقية، ص 315): في الواقع، ثمة انطلاقة عظيمة في إنتاج ما يسمَّى بالروايات الباروكية منذ ذلك الحين مع نهاية القرن السادس عشر حتى منتصف القرن السابع عشر، حيث أصبح الروائيون الأوروبيون ورثةً ديناميكيين للروايات الإغريقية الرومانسية. نُشر النموذج القديم، على سبيل المثال، من قِبل عالم الإنسانوية «جاك أميو»، الذي ترجم في عام 1547 رواية (الإثيوبيون) بقلم «هيليودوروس». سمحت «مدام دو سيفينيه» بأن يتم تناولها «مثل الصمغ» و«بوصفها فتاة صغيرة» من خلال هذه الإنتاجات الرائعة، والتي غالبًا

(1) آلان بيو: أستاذ اللغة اليونانية في الجامعة وحاصل على دكتوراة الدولة في الآداب. من مواليد 1949. (المترجم)

ما تُقرأ بصوت عالٍ في دائرة تضم روايات المغامرات ذات المشاهد الرائعة، حيث يمكن للمؤلف أن يتتبع الخيال بلا حدود، وأن يُلحق بالفضاء الرومانسي إفريقيا وكذلك أمريكا والشرق الأقصى. أو موضوعات مأخوذة من التاريخ القديم (أفسحت قصة الإسكندر نفسها على وجه الخصوص لذلك)، ولكنها أودعت إلى الحيوية الإبداعية للروائيين: كتبت «مادموزيل دو سكوديري» في الفترة ما بين 1650 ـ 1660 (سيروس العظيم وكليلي[1]، Le Grand Cyrus et Clélie)، الروايات التي «ربما تكون حداثتنا قد توقَّفت بشكل سريع أو ساذج للغاية عن حوارها» (ديلفين دوني، مقدمة كليلي، التاريخ الروماني، ص9) على قماش من التاريخ السياسي للعصور القديمة، مجال الأجناس النبيلة (التاريخ، المأساة)، نسجت حبكة عاطفية على نحو قوي من المناقشات المعاصرة حول الزواج، ومجموعة العلاقات بين الرجال والنساء، ومكانة هؤلاء الأخيرين. «على القارئ أن يكيِّف نظرته مع ألعاب تراكبات العصور والأماكن هذه» (ص 14)، من روما في القرن السادس قبل الميلاد إلى الحي الباريسي الأنيق، حي الماريه.

تشبه مغامراتي نسيج الحكايات الرمزية

هكذا يبدأ بطل (لوسيبوس وكليتوفون) أمام معبد في صيدا، في قصته إلى أجنبي نجا أيضًا من عاصفة، وهو يروي كلماته. ما الينابيع التي قدَّمتها الرواية اليونانية برومانسيتها؟

بشكل عام، شابان يتمتعان بجمال رائع، يهيمان بحبهما لبعضهما بعضًا، متزوجان أو مقدر لهما أن يكونا كذلك، يضطران إلى الفرار، والانفصال بعنف، ويتحملان آلاف المحن قبل لمِّ شملهما، ضد كل الصعاب في النظام البشري. الغيورون والغيورات، الأثرياء والشهوانيون، الأصدقاء أو الخدم غير المخلصين، حطام السفن، اللصوص من الريف، وخاصة من البحار (كان حوض البحر الأبيض المتوسط موبوءًا بهم)، كل هؤلاء يتناوبون على إغراق العشاق بهجمات مستمرة، يجتمعون فقط لينفصلوا بشكل منهجي بسبب «محنة هائلة تضايقهم باستمرار» (توماس بافيل، ص 61)، إلا إذا ظهر مرة أخرى

(1) أرتامين، أو سايروس العظيم هي سلسلة روائية باللغة الفرنسية، نشرت في الأساس في عشرة إصدارات في القرن السابع عشر الميلادي. تنسب صفحة العنوان العمل لجورج دي سكوديري، لكنه أيضًا ينسب لشقيقته مادلين دي سكوديري. تتكوَّن هذه السلسلة الروائية من 1,954,300 كلمة، ما يجعلها إحدى أطول الروايات المنشورة على الإطلاق. (المترجم)

ت خام خارجًا من القبر. «لقد انفتح القبر بالفعل ورأيت «ليوسيبوس» يخرج منه. أيها لهة العظيمة! يا له من مشهد مروع ورهيب! كان البطن مفتوحًا تمامًا، والأحشاء غير جودة. اندفعت نحوي وعانقتني» (لوسيبوس وكليتوفون، الفصل الثالث).

بعيدًا عن كونه ميكانيكيًّا، فإن تراكم الحوادث يرجع إلى الشدائد التي لا هوادة فيها، والتي مع البطلين في الاختبار. «فيما يتعلّق بالبنية الشكلية العميقة، ليس لهذه الروايات سبب خلي لإنهائها: السلسلة غير المحدَّدة من الانعكاسات المتماثلة والمتناقضة للتقلُّبات لانعطفات [...] تمثِّل بشكل أساسي اللانهائي دون ترسيخ الكون الذي يُقذف فيه الفرد، ت الرعاية الألوهية الحقيقية الوحيدة: القدر» (ج. موليني، ص 318). وقد تعرضت هذه موضوعات لتنوعات وانعطافات من جميع الأنواع في الروايات «الباروكية».

الضخامة الغرائبية لبلاد الشرق، الأعاجيب («أشياء مدهشة»)، مثل هذه الزرافة «بأعينها مزينة»، مما أدى إلى تطور في مقياسها (الإثيوبيون، العاشر)، فن اللوحات المذهلة ثيوبيين، مواكب فخمة تستحضر الملاحف[1]: تتجلّى فصاحة المديح في الأوصاف الغنية أماكن الساحرة في الطبيعة (الموضع اللطيف le locus amoenus*) والوصف الدقيق مؤثر للأعمال الفنية (ecphrasis*) من جميع الأحجام والأنواع؛ وهكذا فإن هذا الكوب سيط مخصص لـ«باخوس» في (لوسيبوس وكليتوفون)، «بالكامل من الزجاج المنحوت»، كن شكله لا يفلت من أنظار «كليتوفون»، المتأجج لوجود «لوسيبوس» في المأدبة:

«على اللبلاب، ملفوفان في إكليل من الكروم».

الشكل، اللون، المادة، لا يسعى الوصف الدقيق المؤثر إلى تأثير الواقع، بل إنه يشبع ضاء الرومانسي بالإثارة الحسية، وحتى بإيروسية سوف يحافظ عليها دائمًا. بلغت وتها أمام جمال الفتاة الصغيرة المحبوبة، الموصوفة كعمل الفني، من خلال تصعيد صور قارنة والمبالغة. جمعت الرواية اليونانية أكثر موضوعات شعر الحب الغنائي المبالَغ ا: جمال الوجه، وسحر وقوة الدموع، والألعاب الإيروسية، وعذاب الغيرة، وآلام ياب. أما الأحاديث عن الحب فهي تحافظ في الرواية اليونانية على تقليد الحوارات لسفية. سيطوِّر الأبطال الغراميون أو الراوي الخارجي هذه التحليلات السريرية لعاطفة حب في روايات القرن السابع عشر.

---

[1] فن الملحفة وهو تطوير حيلة من العصر القديم اليوناني اللاتيني. (المترجم)

قارن العلماء القدماء البنى المعقدة للغاية للسرد بثعبان ملفوف في شكل حلقات ورأسه داخل هذه اللحلقات: ونظرًا لأن البداية من النهاية، أو من خلال صلب الموضوع (في سياق الحبكة) مثل الإثيوبيين (على شاطئ دلتا النيل)، يتعيَّن على القارئ انتظار الإضاءات الأساسية للقصة. يمارس التدريبات، التحليلات، الملخصات، الروايات الرئيسية أو الثانوية المضمنة، أحيانًا على ثلاثة مستويات، مصاريع متناظرة، وإدراج الرسائل.

ما يميز الرواية: الزوج المحدَّد سلفًا

تقدِّم الرواية اليونانية مخططًا أساسيًّا للحالة الوليدة، وهو التناقض بين الحب المتبادل بين شابين وآراء الأب؛ الأمر المشترك مع الكوميديا، بينما تختلف عنها، كما يحللها «توماس بافيل»، في معارضة «الزوج المختار من قبل الآلهة والمعد مسبقًا لسعادة» الرواية الهلنستية، «الغريبة عن العالم المحيط بها» (ص 54)، بينما العفة «توحِّد الأجساد لأن التطلع إلى الإله قد وحد الأرواح بالفعل» (ص 63)، و«الشعور الاندفاعي والمتقلب» للأزواج الكوميديين، «الذين يسارعون إلى العودة إلى السقف الأبوي لطلب المغفرة بتواضع» (ص 62)؛ مع الرواية «هؤلاء العشاق المتحررين من بيئتهم الأصلية، يؤكدون عن طريق العفة تمسكهم بمعيار مثالي يضمن التفوق على بقية البشر» (ص 63).

الخطبة البلاغية والرومانسية: ابنة القرصان

تحشد رومانسية الرواية اليونانية جميع الأجناس البلاغية، لكن لها صلة مميزة بممارسة مدارس البلاغة، التي تفاقمت في القرنين الأول والثاني من عصرنا، الخطابة declamatio: تدريب منهجي (تمارسه مدارس البلاغة) لدعم القضايا الخيالية، دون استبعاد الموضوعات التاريخية؛ ولتحفيز الإبداع والبراعة، تختار المواقف الأكثر إرباكًا قدر الإمكان، مما زاد من تعقيد الممارسة القوانين الخيالة وحالات الوعي المثيرة للشفقة. وأدى هذا الخطاب إلى إطراء خيال الشباب إلى حد تضليله، كما أطلق العنان لحيوية الخطيب المستقبلي.

في «البوسيوس»، أعاد «باسكال كينار» الاعتبار لهذا الركام الخصب للرومانسية الذي تحتقره الجامعة. لم يتبق لنا من هذا الخطابي (القرن الأول الميلادي)، سوى مقتطفات من خطاباته: من خلال الفجوات الموجودة في هذه البقايا، كتب «ب. كنيار» «سيرة شعرية» مصحوبة بـ 53 مخططًا للخطابات، والتي أطلق عليها «الروايات». وهكذا، يكتب الشاب

الذي اختطفه القراصنة إلى والده ليفتديه عبثًا؛ ابنة رئيس القراصنة تجبره على القسم على الزواج منها إذا استعاد حريته، يقسم؛ تاركة والدها، تتبعه عائدًا إلى منزل أبيه، زوجةً، لكن وصلت وريثةٌ يتيمة ثرية، يأمر الأب الابن بتطليق ابنة زعيم القراصنة للزواج من اليتيمة، ويرفض الابن، ينفيه الأب. «لقد استكشفت الخطابات الحقيقة بثلاث طرق: المستحيل، الذي لا يمكن الدفاع عنه، الذي لا يمكن التنبؤ به. «الواقعي غير الواقعي» كان هذا هو الهدف النفسي والقضائي والبلاغي لهذه «الروايات» (ص 22)، سوف يكون «كورني» الوريث بامتياز «لجميع الموارد القوية التي كانت هذه الحوارات قد اكتنزتها» (ص 23).

توسَّلت الرواية اليونانية بالفصاحة القضائية: في الواقع، تضاعف تقلبات أو مكائد القدر، المواقف التي يجب على الأبطال فيها الدفاع عن أنفسهم ضد الافتراءات التي يبذرها الغيورون من جميع الأطياف، أو إثبات حسن نيتهم. المعضلات الأكثر قسوة، والخيارات الحاسمة تغذِّي الفصاحة التداولية للمناجاة اليائسة أمام خادم أو صديق مخلص.

نسيج الحكايات الخرافية الرمزية: الرومانسية وامتزاج الأجناس

تنسج الرواية اليونانية جميع الأجناس الأدبية في النثر والشعر حول الموقف الأساسي. إن سمة الرواية هذه، وهي قدرتها على استيعابهم من خلال إحيائهم لإعطاء صدى واسع لمكونات الرواية المختلفة، تظهر هنا من خلال قوتها الأصلية، دون التفصيل المعقَّد الذي أسهم به «بلزاك» أو «بروست» في هذا التكامل بين الأجناس. «من خلال كتابة قصة الحب في الوقت المناسب وبتجسيد تطوُّر الأحداث دراميًّا، يدرك الروائيون الإمكانات التي كانت الرومانسية الحامل لها، لكنها لا يمكن أن تزدهر في إطار الأجناس الأدبية الأخرى» (أ. بيو، الرومانسية، ص 23).

إن «نسيج الخرافات»، تعيده الرواية في الواقع من خلال إلماحة، من خلال الوصف الدرامي الدقيق (اختطاف أوروبا) طاقم المسرح الأسطوري، والشعر الملحمي والغنائي، فيدر، جانيميد الذي اختطفه جوبيتر، دافنيس الملاحَق من قِبل أبولو. خزان آخر تستمد منه الرواية اليونانية، وهو الملحمة، ولكن من تعدُّد الآلهة التي تعمل في الملحمة، يبرز هنا حضور عامل، فريد من نوعه، قوي وغير مرئي، إيروس أو القدر، الذي يضاعف الاختبارات ويؤجل لمَّ شملِ العشاق المنفصلين بلا توقف: «فيما يخصني، يواصل قدري المعتاد اضطهادي وسرعان ما يدفعني إلى مغامرات جديدة» (لوسيبوس، كليتوفون).

كانت العاصفة وغرق السفن من الأماكن المتوقعة للملحمة. بعد أن تقاذفهم القدر، يتعرض العشاق لاعتداءات البحر الأكثر احتدامًا:

«كم عدد القتلى الذين انتزعتُهم من بين الأمواج لأدفنهم!»، تصيح إحدى الشخصيات (لوسيبوس، كليتوفون، السادس). لكن في مواجهة سلسلة المحن، يُظهِر الأبطال قدرةً على التحمل تجعلهم أبناء أوديسيوس.

بهذا المعنى، تبني الرواية حبكة غرامية على نسيج ملحمي، بينما تجذب المواد المختلفة للسرد التاريخي.

رواية «الشرق الأقصى» والتاريخ[1]

مصر وبلاد فارس وإثيوبيا وخاصة فينيقيا، فالروايات اليونانية هي بالأساس روايات «الشرق الأقصى». تُمثِّل خصوصيات هذه المناطق بدقة معجمية غير متكافئة، تتأرجح بين التوثيق المُحقَّق والقوالب النمطية: وفيها الفينيقيون شديذو الهلينية في نفس الوقت الذي تعيد فيه كلمة «فينيقي» إحياء الدلالات (الرفاهية تتحوَّل إلى فجور، والقرصنة قبل كل شيء، عنصر قوي في الرومانسية). وهكذا يتماهى القارئ اليوناني مع هذا العالم الفينيقي في نفس الوقت يظل مرتبكًا. لكنه أيضًا شرق معاصر، تصبغه تمامًا الصبغة الرومانية من جميع النواحي التي تلوِّن اللوحات: إن تغيير المشهد في الوقت المناسب يتم دفع ثمنه بالفعل من خلال المفارقات التاريخية الجيوسياسية.

ينهل الوصف الغريب في الروايات اليونانية من تراث المحققين، بما في ذلك المؤرخ

---

(1) *BILLAULT A., 1991, La Création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale, PUF.*

BASLEZ M. - F, HOFFMANN Ph., TRÉDÉ M. (éd.), 1992, Le Monde du roman grec, Presses de l'ENS.

CANFORA L., 2004, Histoire de la littérature grecque, l'époque hellénistique, Desjonquères, p. 199 - 206.

MADEMOISELLEDE SCUDÉRY, 2006, Clélie, histoire romaine, Gallimard, coll. «Folio classique».

MOLINIÉ G., 1982, *Du Roman grec au roman baroque. Un Art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII, Presses de l'université du Mirail.*

PAVEL Th., 2003, *La Pensée du roman, Gallimard, pp.* 53 - 68; 89 - 96.

QUIGNARDP., 1990, *Albucius, P.O.L.*

DECLERCQ G. et MURAT M., (*dir.*), 2004, *Le Romanesque, Presses Sorbonne nouvelle.*

الإثنوجرافي «هيرودوت». تأخذ تقلُّبات القدَر الأبطالَ من ميناء، من ملاذ إلى آخر في شرق البحر الأبيض المتوسط، واكتشاف جميع أنواع المعجزات التي تؤدي إلى تفسيرات مفصَّلة.

من خلال امتزاج الأجناس الأدبية بواسطة الرواية، جنبًا إلى جنب الحجج الرومانسية للمآسي، مثل «هيلين» لـ«يوريبيدس»، أو الكوميديا، يعطي مؤرخ الأدب «لوتشيانو كانفورا» مكانة الصدارة للتاريخ: «تم تقديم مساهمة حاسمة من خلال التأريخ، وهو النوع السردي الذي، بشكله، يشبه الرواية إلى حد بعيد» (ص 202). على العكس من ذلك، «الرواية بمثابة التاريخ الصغير للعالم اليوناني الروماني، والتأريخ بدوره يقلِّدها من أجل إغواء جمهورها بشكل أفضل». في الواقع، لقد أخبر المؤرخون بالفعل عن أحداث رومانسية: الرحلات الاستكشافية المغامِرة، والعواطف الغرامية الممنوعة وعواقبها الكارثية، التي تنقلها الرواية. بين التأريخ المثير للشفقة والجنس الرومانسي ثمة علاقة واضحة ودائمة.

➤ COMÉDIE; ÉLÉGIE; ÉLOGE; ÉPOPÉE; HISTOIRE; ROMAN COMIQUE; ROMAN D'INITIATION; ROMAN PASTORA,L TRAGÉDIE

***

الهجاء/الهجائي[1] SATIRE/SATIRIQUE

[2] Satura tota nostra est

كانتيليان (الفن الخطابي، الكتاب العاشر، الفصل الأول، 9)

استمر هذا النوع المستقل من العصور اليونانية والرومانية القديمة، وحتى القرن الثامن

(1) *BAKHTINE M., 1978, Esthétique et théorie du roman, Gallimard; 1985, Esthétique de la création verbale, Gallimard.*

DEBAILLY P., 2012, La Muse indignée, Tome I, «La satire en France auXVIe siècle», Classiques Garnier, coll. «Bibliothèque de la Renaissance».

GENETTEG., 1982, *Palimpsestes, Seuil.*

KRISTEVA J., 1969, «*Le Mot, le dialogue et le roman*», *in Séméiotikè Seuil.*

PAQUETL. (*éd.*), 1992, *Les Cyniques grecs, fragments et témoignages, Le Livre de poche.*

QUINTILIEN, Ars oratoria, L. X, 1, 93.

(2) الهجاء هو ملكنا تمامًا.

عشر، وهو موجود في كل من النثر (لوسيان، في اليونان) والشعر (هوراس، في روما). إنَّه يسخر بعنف (چوفينال، هوجو) أو بدعابة (هوراس، بوالو) من السخيف أو الفاضح في الأخلاق المعاصرة وأخطاء البشر؛ ولقد منحه أرخيلوخوس باروس (716 ـ 664) تعبيرًا متقدًا ومبتكرًا، ولذلك أطلق «هوراس» على «الوزن خماسي التفاعيل» الإيامبي «سلاح الغضب». الهجاء، الذي يستهدف العيوب أو الرذائل، يعرض قضيته أمام القارئ الذي يعتبر القاضي، فيم يتعلق الأمر بالقضاء؟ إنه يتعلق كليًّا بالإبيديكتيك[1]، ومِن ثَمَّ فإن له بُعْدًا قيَميًّا (إنَّه يقضي باسم القيم، سواء تم التعبير عنها أو الإشارة لها) ـ وهو البعد الذي يرسخ الهجاء الروماني في روح فلسفي معين. النَّص موجه دائمًا وملتزمٌ، ولن تبدو الكوميديا مجانية أبدًا: فهو يستهدف غرضًا في العالم الحقيقي، ومع ذلك، وبسبب التفخيم البلاغي، وقوة الخيال الملموس للساخر، فإنَّه يتجاوز وظيفته الأخلاقية. الغرض الذي يمكن أن يكون سلوكًا، أو أطروحة (التفاؤل في قصة كانديد)، أو شخصية معينة، أو مؤسسة، أو انحلال أخلاقي... إلخ. إن استراتيجية هذا الخطاب الهجومي هي الحط من الشأن بالتهكم، والهزل، كما يهدف الضحك المثار على هذا النحو إلى إقامة رابطة بين الكاتب الهجائي وقارئه.

ساخطًا أو مستهزئًا، تسكن الهجاء طاقة تلفظية بقوة الفعل التأثيري للغة (energeia)، إنه ليس غريبًا عن الغنائية. يتحدث «باسكال ديبايلي» عن «غنائية ذات جوهر كوميدي»، عن القدرة على «تحويل أي شيء يبدو سخيفًا أو فاضحًا، في مسرح الأخلاق، إلى عاطفة شعرية». حريصًا على الوصف الملموس، يستخدم التصوير الغريب: تفاصيل دقيقة في أوصاف الفضاء، والإيماءات، والسلوك. يمكنه استخدام المحاكاة الساخرة أو المعارضة، خاصة في تمثيل الخطابات. ولرغبته في إثارة السخرية، يستخدم المبالغة، ويمكن أن يصل إلى السخرية الهزلية (لوسيان).

يرجع مصطلح «الهجاء» إلى الاسم satire، satura، الذي يُترجم تقليديًّا إلى الخليط «pot ـ pourri»، وربما المؤنث من الصفة satur (المتخم) satura: والكلمة ترجع في الأصل إلى تعبير الخليط أو التشكيلة «satura lanx» وهو يشير إلى طبق وافر، ومزين بأنواع طعام مختلفة، ويقدم للآلهة. تتجلى فكرة الإسراف، وكذلك فكرة تنوع الأطباق،

(1) انظر المديح1

في الهجاء من خلال مزيج أسلوبي وموضوعاتي. علاوة على ذلك، بينما يشير الطعام إلى تفاهة معينة، فإن تقديم الطبق للآلهة يصونه في نهاية المطاف داخل الجنس المقدس: منذ البداية، يؤكد المصطلح على الطابع متعدد المعاني، وحتى المتناقض، للجنس الذي يمكنه في الواقع أن يجمع بين الموضوعات المبتذلة والنبيلة، التافه مع الغنائي.

إن الخليط «Pot ـ pourri»، الهجاء القديم الذي يمكنه بالفعل استكشاف البعد الكامل للاحتفائي، ويمكنه مقابلة اللوم بالثناء، مِن خلال تجاور صورة للحياة المثالية، مَشحونة بالحنين الرثائي، مع كاريكاتير للحياة الواقعية. مع «هوراس» أصبح «الخليط» الأوّلي أثرًا فنيًا، من خلال التشابك البارع لمختلف الموضوعات والنغمات، والانتقال من الهجائي إلى المديح، ثم إلى السّيرة الذاتية. ومع ذلك، تضمن الوحدة الشعرية بواسطة نفس الغرض الأخلاقي. في فرنسا، ستختفي شيئًا فشيئًا هذه المرونة الموضوعاتية والنغمية للهجاء الروماني: ولم يعد يتبق منها الكثير في» العقاب» لـ«هوجو».

من الجنس إلى الصيغة[1]: الهجائي

لم يتم تقنين الهجائي أو الصيغة الهجائية قط، منذ البداية، غزا جميع الأجناس، وعمل عليها من الداخل: الكوميديا (من أريستوفان وحتى بومارشيه، وآنوي)؛ المحاورة من أفلاطون ولوسيان إلى ديدرو (ابن شقيق رامو)[2]؛ «الطباع» (لا برويير)؛ الحكاية الخرافية الرمزية، الشعر الغنائي (بانفيل، لافورج)؛ الرواية: وهكذا «رابليه» و«فورتيير»[3] (الرواية البورجوازية)، «مونتسكيو»، «الرسائل الفارسية» سيلين؛ القاموس، مع فولتير (القاموس الفلسفي)، والرسالة (مراسلات فلوبير أو الرسائل الريفية[4] لبسكال)، والشعر الغنائي (رامبو، ميشو)، والمقالات. والنبرة التي أُدْخِلَتْ متغيرة أيضًا: فاحشة أو روحية، عدوانية

(1) الصيغة: الصيغ (رثائية، *epigrammatique*، مأساوية، رعوية، على سبيل المثال) تقسم الأدب بطريقة مكملة لمفهوم الجندر، وأحيانًا تتنافس معه. إنها تحدد الجودة المستخرجة من الأعمال التمثيلية لنوع ما، وتشير إلى التلوين. لذلك سيقول المرء عن الدراما أنها ساخرة، لرواية أنها رومانسية أو ساخرة أو بيكارسكي.

(2) عد كتاب ابن شقيق رامو، أو الهجائية الثانية عبارة عن محادثة فلسفية خيالية كتبها دينيس ديدرو، وقد كُتب في الغالب في 1761 ـ 1762 ونُقح في 1773 ـ 1774. نُشر لأول مرة في عام 1805 في الترجمة الألمانية بواسطة جوته، لكن المخطوطة الفرنسية المستخدمة اختفت لاحقًا. (المترجم)

(3) أنطوان فريتيير عالم وكاتب ومعجمي فرنسي. 1619 ـ 1688. (المترجم)

(4) الرسائل الريفية هي سلسلة من ثمانية عشر رسالة كتبها الفيلسوف واللاهوتي الفرنسي بليز باسكال بالاسم المستعار لوي دو مونتالت. (المترجم)

أو مرحة. يمكن أن يستخدم كل من التهكم والسخرية، وهو أمر أكثر دقة، ومِن ثَمَّ يتطلب فك تشفير الرسالة المستترة. من بين العناصر المميزة للشعرية الهجائية، نجد التشذير، والبنية المتقطعة، والميل إلى النهايات المفتوحة أو الغامضة، فضلًا عن تكوين الشخصيات المنمذجة والمميزة والتي تُدرك من الخارج.

يَعْقِدُ الهجاء علاقة مع الخطبة اللاذعة الكلبية والمينيبية: مينيبوس هو يوناني، من المدرسة الكلبية، ألف الهجائيات الأولى، إذ امتزج فيها النثر بالشعر. يتنافس الهجاء الأدبي مع قوة «الخطبة اللاذعة»، اشتقاقيًّا «المقابلة» الحرة للكلبي مع المارة، ولكن مع اللدغة التي أعطتها «الخطبة اللاذعة». الكلبيون: اشتقاقيًا من «الكلاب»، لأَنَّهم «ينبحون» ضد أي شكل من أشكال الامتثال أو النفاق أو الاغتراب (ويتصرفون بوقاحة)، معلنين في الساحات ما يحاول الجميع إخفاءه. لقد تمكنوا بشكل خاص من تنمية الباريزيا[1]، «الحرية في قول كل شيء»، حتى لو كان ذلك بمثابة الصدمة، الصدمة الكهربائية للمارة الذين يستجوبونهم.

ولقد هوس بهم أحد الكتاب الرومانيين، فيرون (القرن الأول قبل الميلاد في كتابه (الهجاء المينيبي، la Satire Ménippée)، وفي وقت لاحق، «بيترينوس» في «ساتيريكون»[2]؛ وفي القرن السادس عشر، كان (الهجاء المينيبي) (الذي كتب عام 1593) عملًا هجائيًّا جماعيًّا يمتزج فيه النثر والشعر، حيث شمل المتحالفين المثيرين للسخرية، وأكمل انتصار «هنري» الرابع. يمتلك الهجائي، من خلال الهجاء المينيبي، طابعًا هجينًا بشكلٍ مُتعمَّد، ويمكنه المزج بين الدنيء والنزعة التصوفية (أبوليوس، الحمار الذهبي)، والرسم الطبيعي للعالم السفلي (بيوت العاهرات، وقطاع الطرق، والحانات، والعربدة الإيروسية ـ الساتريكون) والرؤى الاستيهامية. على هذا النحو، كان الهجاء المينيبي موضع تفكير «باختين»: الخليط الذي يميزه يدمر، حسب قوله، «وحدة الإنسان

(1) في الخطاب، يعتبر البرهيسيا عبارة عن خطاب يوصف بأنه: «التحدث بصراحة أو طلب الصفح عند الحديث». تحتوي هذه الكلمة اليونانية القديمة على ثلاثة أشكال مختلفة، حيث يرتبط بها ميشيل فوكو. *Parrhesia* هو اسم، يعني «حرية التعبير». *Parrhesiazomai* فعل، يعني «استخدام *parrhesia*». (المترجم)

(2) إن كتاب *Satyricon*، أو *Satyricon Liber*، أو *Satyrica*، هو عمل خيالي لاتيني يعتقد أنه كتب بواسطة *Gaius*، على الرغم من أن تقليد المخطوطات يُعرّف المؤلف بأنه. هجاء ساتيريكون مثال على هجاء المينيبيه، والذي يختلف عن هجاء الشعر الرسمي من قبل جوفينال أو هوراس. (المترجم)

الملحمية والمأساوية، وكذلك إيمانه بالهوية والأسباب؛ ما يشير إلى أنه فقدت كليته، وأنه لم يعد يتوافق مع نفسه» (ج. كريستيفا). كما يعرض الهجاء إمكانيات اللُّغة، بل و«طبقة من الاقتباسات» (ج. كريستيفا). إنَّ مفهوم «الحوارية»، الذي ابتكره «باختين»، مشتق في الواقع من الحوار السقراطي، ومِن الهجاء المينيبي. فهذا الهجاء هو «حوار»، ليس فقط من خلال الحوارات التي يمكنه إجراؤها (كما لدى لوسيان)، ولكن لأنَّه ينمي انعكاسًا للقيم المقبولة عمومًا (على وجه الخصوص تقييم «العالم السفلي»، التافه)، الذي يبحث عن التباينات والتناقضات، ويقدم «مزيجًا» من السلوكيات الملموسة، الأخلاقية أَو الكلبية، دون أن يأتي أبدًا خطاب «أحادي» وسلطوي (خطاب الراوي أو المؤلف) ليفصل بينهما، هذا هو الحال مع «ساتريكون بيترينوس» أو «رابليه» أو «ابن شقيق رامو».

(T)

TRAGÉDIE المأساة[1]

انظر، أيها المتفرِّج، الصعود الجنوني، حيث
يجري الزنبرك ببطء طوال حياة الإنسان،
لواحدة من أفضل الآلات التي صنعتها
الآلهة الجهنمية من أجل الإبادة الرياضياتية
للإنسان البشري.

(جان كوكتو، الآلة الجهنمية، 1934)

تأخذ هذه «الآلة» المأساوية شكلَ عملٍ مكتوب شعرًا على نحو تقليدي، والذي يمثّل في شكل عمل درامي «حكاية خرافية»، مادة سردية مأخوذة من «حكاية خرافية»، وهي مجموعة قصص من الأساطير ـ انظر «الحكاية الخرافية» ـ أو حدث تاريخي مأخوذ من

---

(1) *ARISTOTE,* 1990, *Poétique, trad. Michel Magnien, Livre de Poche.*

ALAIN, 2000, «Du tragique *et de la fatalité», in Système des Beaux - Arts, Gallimard, coll. «Folio essais».*

ANOUILH J., {1947} 1979, Antigone, La Table ronde.

CAMUS A., 1962, «Conférence sur l'avenir de la tragédie», in Théâtre, éd. *R. Quilliot, Gallimard,* «Bibliothèque de la Pléiade».

COCTEAUJ., {1932} 1992, La Machine infernale, Livre de Poche.

CORNEILLE, 1996, Trois Discours de Corneille, éd. M. Escola, GF.

DELMAS C., 1997, La Tragédie de l'âge classique, Seuil.

FUMAROLI M., 1996, Héros et orateurs, Droz. GENETTEG., 1969, «Vraisemblance et motivation», in Figures II, Seuil.

KIBEDI VARGA A., 1990, Les Poétiques du classicisme, Aux Amateurs de Livre.

PAVEL T., 1996, L'Art de l'éloignement; Essai sur l'imagination classique. Gallimard, coll. «Folio Essais».

MARX W., 2012, *Le Tombeau d'Œdipe, Pour une tragédie sans tragique, Minuit.*

التاريخ اليوناني أو الروماني أو الكتابي. يضمن هذا الاختيار في نفس الوقت تأثير «التباعد» (الكلاسيكية، كما يذكر توماس بافيل، هي «فن التباعد»)، من خلال حجم الرهانات والسجل الرفيع للتعبير، ولكن أيضًا، وهذه هي الميزة الأساسية بلا شك، طبيعة نموذجية قوية. يذهب بطل أو أكثر إلى نهاية عاطفة، سياسية، غرامية، تؤدي إلى نتيجة مدمِّرة بشكل رمزي، الموت أو الفشل، الشرط التأسيسي لنظام جديد، سياسي أو رمزي.

لقد استلهمت المأساة في فرنسا، التي بلغت ذروتها مع «القصائد الدرامية» في القرن السابع عشر، المآسي اليونانية، ومن تراجيديات المؤلف الروماني الوحيد الذي وصلت أعماله إلينا، «سينيكا». إن مرجعية هذه المأساة الفرنسية ذات الفصول الخمسة والمكتوبة شعرًا هي تحليل «أرسطو»، سواء تم إعداده كنموذج، مثيرًا للجدل أو ينعطف بطرق مختلفة. إن «مقدمات» راسين و«تجارب» و«خطابات» «كورني»، وهما ليسا منظِّرين بل ممارسين للمأساة، تشهد على أهميتها. هذا هو التعريف الأرسطي:

المأساة هي محاكاة فعل ذي طابع جاد، وتصاحبه حتى نهايته، فهي لها مدى معين، من خلال لغة تنتج متعة من نوع خاص حسب الأجزاء المختلفة، محاكاة تضمنها الشخصيات أثناء العمل، وليس عن طريق القصة؛ ومن خلال إثارة الشفقة والخوف، فإنها تحقِّق تطهير هذه المشاعر (1449 ب، 28 وما يليها). ويؤكد «أرسطو» أهمية الحدث: «الأفعال المنجزة والحكاية الخرافية (أو الحبكة) هما غاية المأساة (وليس الشخصيات)؛ وفي هذه الحالة، تكون الغاية أهم شيء على الإطلاق. علاوة على ذلك، دون فعل لا يمكن أن تحدث مأساة، بينما يمكن أن تكون هناك مأساة دون شخصيات» (1450 ـ 1، 23 ـ 25). «تجري المأساة حتى نهايتها»، تندرج تحت مفهوم الكل «olos» («الكامل»): «ما له بداية ووسط ونهاية هو كامل» (1450 ب، 26 ـ 27).

كما ينطوي تصنيع المأساة، وهو أمر أساسي في إنشاء «الآلة المأساوية»، على المفاهيم التالية: العُقدة والخاتمة؛ عنصر المفاجأة والاستكشاف/ المعرفة. «إن ترتيب sustasis الأعمال المنجزة أهمُّ جوانب المأساة» (1450 أ، 16). من الضروري أن «يتم ترتيب الأجزاء المكونة بوساطة الأحداث بطريقة تجعل إزاحة أو إزالة أحدها بمثابة تدمير وقلب الكل رأسًا على عقب». تقدِّم القصة الممثلة بناءً يجعلها «آلة شيطانية»، حول تصميم يصطدم بالعقبات، ويتقارب نحو عقدة، قبل أن «تنفك» هذه العقدة أو «تحل» في «الخاتمة» أو «الحل»: «بالنسبة

إلى كل مأساة وعملية عقد وفك العقدة، تتشكَّل العقدة من حقائق خارج المسرحية، وغالبًا ما تكون داخلية أيضًا؛ ويشكل الباقي حل العقدة. أطلق على «العقدة» ما ينتقل من البداية إلى الجزء الأخير، والذي يأتي منه التحول من التعاسة إلى السعادة، أو من السعادة إلى التعاسة؛ وأطلق على الحل ما يبدأ من بداية التحوُّل إلى نهاية المسرحية» (أرسطو، 1455 ب، 24 ـ 30). النهاية أو النتيجة هي التي يجب أن تكون «محتمَلة، كاملة، ضرورية». يجب أن تجعل المأساة البطل ينتقل من الجهل إلى المعرفة. «عنصر المفاجأة (...) هو تحوُّل الحدث إلى الاتجاه المعاكس (...). الاستكشاف (anagnôsis) هو تحول يؤدي من الجهل إلى المعرفة، أو إلى علاقات المودة، أو إلى علاقات العداء»: «أوديب ملكًا» هي المثال «الملكي» للحالة الأولى. ويعدُّ عنصر المفاجأة الحدث الذي يخلق المفاجأة، لكن لا يمكن أن يأتي إلا من الخارج: ولا يعدُّ التغيير البسيط في إرادة البطل عنصرًا مفاجئًا.

بالإضافة إلى ذلك، ينبغي أن يغير الحدث غير المتوقَّع أيضًا الحالة النفسية للشخصية: إن التحول المفاجئ، في مسرحية «فيدر»، كان عودة «ثيسيوس» غير المتوقَّعة من العالم السفلي، والتي ستجعل من الحب المعترَف به من «فيدر» إلى «هيبوليت»، بمثابة خيانة رهيبة. إن التحول المفاجئ الذي ينتمي إلى «السخرية المأساوية»، أو سخرية القدر، هو ما يُحدث بالضبط عكس توقعات الشخصية (هنا فيدر). ثمة جانب آخر للسخرية المأساوية وهو سوء الفهم (الذي لا يقتصر على الكوميديا وحدها): ترتكز مسرحية أوديب ملكًا (سوفوكليس) على سوء الفهم quiproquo (شخص مخطئ بالنسبة إلى شخص آخر)؛ يعتقد أوديب نفسه بل وصدَّق أنه بريء من الطاعون الذي يجتاح طيبة؛ ويُجري تحقيقًا وهو ما سيكشف له أنه الجاني، هو، وليس غيره. تلعب مسرحية «إفيجيني» لراسين على سوء الفهم المأساوي: إن «إفيجيني» التي تقضي نبوءة «كالتشا» بالتضحية بها للحصول على رياح مواتية للرحلة الاستكشافية ضد طروادة ليست كما كنا نظن.

إن «المحاكاة»، بعيدًا عن كونها نقيض «الخلق» وعن كونها إشارة إلى إعادة إنتاج بسيطة (أفعال حقيقية)، تنطوي بالنسبة إلى أرسطو على فكرة إعادة الخلق بالأسلبة. في الشعرية الكلاسيكية، تعدُّ الوحدات الثلاث، المكان والزمان والحدث، طريقة لتفسير المفهوم الأرسطي عن المحاكاة* بطريقة فعَّالة، كما تسهم بشكل أكبر في تطوير التأثير المأساوي. يعدُّ المكان، «جناح الانتظار الرمزي» (بارت) للقصر، بمثابة ممر ومكان «مغلق» على حدٍّ سواء: الدخول إليه والخروج منه ثقيلان بالمعنى والنتائج. وتخلق الوحدة الزمنية

التي تحدِّد هذا، شعورًا بالإلحاح: «ويجب أن نشعر دائمًا بمسيرة الساعات، وبالضرورة الخارجية التي تضغط على المشاعر وتنضجها بشكل أسرع مما تريد» (آلان ميشيل، عن المأساوي والقدرية «Du tragique et de la fatalité»). تركز وحدة الحدث (الذي يتعلَّق برسم «أزمة») على اهتمام المشاهد وتُزيد من التوتر. إذا فعلنا، مثل «كورني»، بجعل حدثين يوجدان معًا، يجب أن يكون أحدهما تابعًا للآخر، وهو ما يسمِّيه «وحدة الاهتمام». (كورني ثلاث خطب حول فن الدراما، Trois Discours sur l'art Dramatique).

ولقد أضيف إلى ذلك، في القرن السابع عشر، قاعدتي «الاحتمال» و«اللياقة»: تعيد قاعدة الاحتمال الواقع على وجه الخصوص بطريقة تبدو معها النتيجة ضرورية، من خلال إعداد هذه النتيجة الاحتمالية والدافع (انظر جينيت الاحتمالية والتحفيز، Vraisemblance et motivation). وترفض قاعدة «اللياقة» الكلاسيكية عرض العنف: المعارك، الدم المسال، تُبعد إلى خارج المسرح، ويُعهد بسردِها إلى قصص يجريها هذا الشخص أو ذاك. كما تُظهر أهمية اللغة في المأساة الكلاسيكية: تصبح فيها المبارزات تبادلات حوارية موجزة الردود (stichomythia)، ويشار إلى جرائم القتل بإيماءة («أخرجه!» عن روكسان لدى راسين ـ مسرحية بايزيد). وكذلك يخضع التدفُّق الغرامي لقاعدة «اللياقة» هذه: تظل الأجساد بعيدة، وتتولى اللغة مسئولية الحب الرثائي أو العاطفة المجنونة، وتشير إلى علامات ملموسة عن العناق. لم تستطع الشخصيات الجلوس أيضًا، راحة غير لائقة في حالة أزمة، وتذكِّرنا كثيرًا بالحياة البرجوازية.

يظل مفهوم «التنفيس»، أو «تطهير المشاعر»، هو الأثر المقصود للمأساة، وفقًا لـ«أرسطو». مفهوم معقَّد، تم تفسيره بطرق مختلفة، الذي يوضِّحه أرسطو بالكاد. هل يعني ذلك «تماهي» المتفرج مع البطل المأساوي، كما يعتقد «هـ. ر. جاوس»[1]؟ ما التطهير الخاص بالمأساة، إذا كان صحيحًا أن الكوميديا أيضًا «تُطَهِّر» المشاهد (انظر «الكوميديا»)، وأنها أيضًا أثر للفن ككل؟ هل كان هناك تطهير خاص بالمأساة اليونانية القديمة اختفى معها، كما يعتقد «ويليام ماركس»[2]؟ لكن مفهوم «المأساوي» لا يقل إشكالية: المشاكل التي يجب أن نعود إليها (انظر أدناه).

---

(1) هانز روبرت جاوس: أكاديمي ألماني، اشتهر بعمله في نظرية الاستقبال والأدب الفرنسي في العصور الوسطى والحديثة. استمد منهجه في التأويل لهانز جورج جادامر. (المترجم)

(2) ويليام ماركس (1966 ـ): كاتب ومؤرخ وناقد أدبي. (المترجم)

تصطدم الأنماط الغنائية والسردية والدرامية داخل تفكير نقاد الشعر طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر. يمكن للمأساة أن تشمل الأناشيد، أوزان غنائية قطعًا؟ ظهرت المأساة الغنائية في القرن السابع عشر، مع «جان بابتست لولي»، (كادموس وهارميون، 1673، Cadmus et Hermione): وهي من خمسة فصول مع فواصل غنائية وراقصة. في المأساة الكلاسيكية، تختفي الغنائية الكورالية، باسم الفصل الصارم بين النمط الغنائي، مع الأوزان الخاصة به، والنمط الدرامي. إذا كانت مأساة القرن السادس عشر تحافظ على الجوقات، إلا أن راسين لم يستخدمها إلا في المآسي التوراتية (إستير، أتالي)، انظر «الجوقة». تطرح المقاطع الموسيقية نفس المشكلة (مقطع موسيقي: معناه الاشتقاقي، وقت توقُّف): يستخدمها «كورني» في «مسرحيتي» السيد» و«بوليوكت»؛ وسوف تختفي بسرعة كبيرة.

المأساة أيضًا هي بمثابة تنفيذٌ للبلاغة: الشخصيات فيها هم «أبطال وخطباء» (م. فومارولي)[1]. يتم استدعاء كل البلاغة الكلاسيكية إليها، بمعنيي الكلمة ـ البلاغة كحلى وصور واستعارات تضمن نُبل وجمال الكلام؛ والبلاغة بالمعنى الأرسطي القديم، الذي يُفهم على أنه بحث عن الحجج، «الأماكن»، وتفيد الأنواع الثلاثة للخطاب، التداولية، القضائية، والاحتفالي[2]. مداولات فردية أو ثنائية حول القرار الذي سيتم اتخاذه (مونولوج أغسطس في سينا، حوار بين تيتوس وبولين، في مسرحية «بيرينيس»؛ المقاطع الموسيقية لرودريج في مسرحية السيد)؛ المشاهد القضائية، حيث تدافع إحدى الشخصيات عن نفسها (ميديا في مواجهة كريون، سينيكا)؛ اللوم أو الثناء أخيرًا (تم الثناء بالإجماع على أغسطس في نهاية سينا).

بقيت المأساة ذات الفصول الخمسة والتي تستخدم البحر السكندري حتى القرن الثامن عشر، وما زالت ناجحة (ومن ثم مآسي فولتير)؛ ومع ذلك: يستنفد هذا النوع نفسه. هذا هو المأساوي وليس المأساة («هل المأساة الحديثة ممكنة؟» ويسأل «أ. كامو» في عام 1955 أليست مرتبطة بلحظة تاريخية؟ انظر أدناه) والتي ستعود إلى الحياة في الدراما الرومانتيكية كما في المسرحيات الحديثة (كامو، سارتر، كوكتو، أنوي، جيرودو، بيكيت، على سبيل

(1) مارك فومارولي: مؤرخ وكاتب فرنسي. من مواليد 10 يونيو 1932 في مدينة مرسيليا، وتوفي في مدينة باريس يوم 24 يونيو 2020. (المترجم)
(2) للتعريف انظر المديح رقم 1.

المثال). ويبين التعريف الذي قدَّمه «أنوي» بوضوح ديمومة تأثير «أرسطو» على المأساة المعاصرة:

«وها هو ذا. الآن الطاقة مشحونة. يجب أن يحدث هذا من تلقاء نفسه. هذا هو الشيء الملائم للمأساة، فأنت تعطيها دفعة بسيطة من الإصبع لتعمل، ثم [...] هذا كل شيء. بعد ذلك، علينا فقط أن نتركها لتعمل. ونحن هادئون، تعمل من تلقاء نفسها. إنها دقيقة وسلسة للغاية إلى الأبد [...] إنها نقية، المأساة. مريحة. وهذا أكيد.»

(جان أنوي، مقدمة أنتيجون، 1944).

المأساوي، المأساة، التطهير: مفاهيم إشكالية

البلاغة والمأساة: «الممثل»

حشدت المأساة الكلاسيكية كل البلاغة الموروثة عن العصور القديمة، بما في ذلك فن تحريك الجسد (أكتيو*). لا يقتصر الأمر على الأنواع البلاغية الثلاثة فحسب، بل إنه في الأساس مفهوم الخطيب الروماني الذي أعاد المؤلِّفون صياغته لبناء فنِّهم الدرامي الراسخ. إذا كانت القائمة الأولية للشخصيات تسميهم الممثِّلين، فذلك بالاستناد إلى الفن الخطابي؛ لم يُشِر الفعل actio إلى الخطاب القضائي فحسب، بل دلَّل أيضًا على الفصاحة المشفرة جدًّا لجسد الخطيب نفسه: يجب أن «يدفع» (agere) جمهوره للوصول به إلى حيث يريد. وبالتالي، فإن «الممثل» يحقِّق النموذج الخطابي لشيشرون وكاينتيليان: إنه في الواقع، يقود المتفرج، نحو إنتاج المشاعر المحددة، والخوف، والشفقة، ولدى «كورني» نحو الإعجاب بالمعنى اللاتيني («الدهشة التي تستولي على»).

أظهر «مارك فومارولي» «التناقض المذهل» للمسرح الكلاسيكي الذي «يؤسس الرؤية المسرحية على سحر الفعل الخطابي فقط» (الأبطال والخطباء). إن تعاليم «راسين» و«كورني» فيما يتعلق بالمكان بائسة للغاية بالفعل، والمشهد البصري بعيد كلَّ البعد عن أن يكون في المقدمة. لذلك، من خلال القوة الوحيدة لفعلهم المثير للذكريات، بالمعنى الحرفي («يُحدث من خلال الصوت الوحيد»)، يجب أن تنقل الشخصيات المشاهد إلى داخل الكون التاريخي القديم الذي أعاد الكاتب المسرحي تطويره، والذي يأخذ موادَّه من هذا الشاعر أو المؤرخ القديم. الكاتب هو هذا «الساحر الذي يبعث الحياة في الموتى،

ويمنح الحياة والصوت لرسالتهم الحكيمة والبطولية والمقدسة أو الساخرة. وتتمثّل مهمته في تحديث هذه الرسالة» (المرجع نفسه).

كان للخطيب القديم شخصية قوية تحت تصرُّفه، ولكن بطريقة حساسة، التشخيص[1]: كان بإمكانه بالفعل جعل شخص ميت يتكلّم، لتوجيه اتهام أو لإبراء ذمة من قضية، كما لو كان يرتدي قناعًا بطريقة موثوقة. قناع أو شخصية/ بيرسونا باللاتينية: في حالة عدم وجود قناع من الورق المقوى، فإن الممثل «يصنع شخصية» بأقنعة من الكلمات والصور البلاغية. لذلك فإن الممثل مثل الخطيب: «بقدر استطاعته معرفة كيف يرتدي بالفن والإقناع هذه الأقنعة أو الصور بالكلمات فإنه سينجح في التلاعب بحساسية جمهوره [...]» (المرجع نفسه).

ولقد زوِّد هذا الدور بكل سلطات الخطيب الروماني. يكتب المؤلف التوزيع، الذي يحركه الممثل بفن، للنظرة، للصوت، للإيماءة، وهو ما طوَّره كاينتيليان على وجه الخصوص.

يؤدِّي هذا المطلب الخاص بالفعل الخطابي المؤثِّر إلى قيام المؤلف بأن يرصع في نسيج القصص الملحمية أو التاريخية لبناء «حكاية خرافية» (انظر «الحكاية الخرافة») قادرة على إثارة التأثيرات المرغوبة: مقطع دقيق على سبيل المثال من قصة «تيت ـ ليف»[2] يعيش عن مواجهة أنصار «هوراس» وأنصار «كورياس» في مأساة (كورني، هوراس) أو في ملحمة «لوسيان» التاريخية، «ملحمة فارساليا»[3]، الحرب الأهلية بين قيصر وصهره بومبي في مأساة (موت بومبي، La Mort de Pompée).

فهل المأساة سلسلة من الخطابات إذًا؟ بمعنى ما، وبتأملها كليًا، ستشكِّل خطابًا بمتفصلات كبيرة، مثل «فيدر»: وظيفة المجموعة الأولى من المشاهد هي العرض والسرد (I, 1 ـ II, 5)؛ ومجموعة من مشاهد مواجهة المواقف المتعارضة (III, 1 ـ V, 1)؛ ونهاية الخطبة (IV, 6 et V, 6) وفقًا للمخطط البنيوي الكلي لـ«آرون كيبيدي فارجا» (البلاغة

---

(1) الصورة التي تعتمد على إنطاق ميت، غائب، مفهوم، وكيان مجرد.

(2) تيتوس ليفيوس أو ليفي: أحد أشهر المؤرخين الرومان. يتناول كتابه التاريخ الروماني منذ تأسيس مدينة روما حتى وفاة دروزوس عام 9 ق. م. ويعدُّ هذا العمل مصدرًا قيمًا لبيان الاتجاهات الاجتماعية والثقافية والسياسية للعديد من الشخصيات الرومانية في عهد الإمبراطور أغسطس. (المترجم)

(3) يشار إليها بشكل أكثر شيوعًا باسم *Pharsalia*، هي قصيدة ملحمية رومانية كتبها الشاعر لوسيان، توضّح بالتفصيل الحرب الأهلية بين يوليوس قيصر وقوات مجلس الشيوخ الروماني بقيادة بومبي الكبير. (المترجم)

والأدب، Rhétorique et littérature). لكن سلسلة من الخطابات لا تندرج ضمن الدراما: الأمر متروك لها لتحديد أولويات هذه السلسلة. ومن هنا السؤال: ألا يهدد تنوع الأشخاص ـ الخطباء تماسك هذا «الخطاب»؟ يعود الأمر إلى «الحكاية الخرافية» لنسج هذه الأصوات المختلفة لكي يصنع منها حفلًا موسيقيًا.

تقدِّم الأجناس الخطابية الثلاثة بناءً صارمًا للمشاهد: يتم التعامل مع مواقف المحاكمة المختلفة، بما في ذلك في الحبكة الغرامية، والمداولات السياسية والعسكرية والدبلوماسية، وخطابات التأبين، على أساس التكوين البلاغي الكلي المكتسب في الفصول الدراسية. تُبنى الخطب المطولة والمونولوجات في فئات: أجزاء الخطاب، واستراتيجيات وتكتيكات حجاجية، وترسانة من الصور البلاغية المناسبة، وفقًا لموضوع وشفرات كل جنس، والتي حدَّدتها بلاغة «أرسطو» والتوليف العظيم لـ«كاينتيليان». لكن المحاوارات؟

غالبًا ما تكون خطابًا واحدًا موجَّهًا إلى شخصية حيث يطلب الآخر الموافقة، أو التغلب على الاعتراضات، أو قد تكون خطابين يتقاطعان.

الخيارات الشعرية التي ينطوي عليها الهدف التطهيري

«ما الأحداث التي يتجلَّى فيها الخوف والشفقة؟ يجب أن ينتمي مرتكبو هذه الأفعال إلى فئة من ثلاث فئات: إما أن يرتبطو فيما بينهم بروابط الأقارب، أو روابط العداء، أو لا شيء من هذه الروابط » (كريستيان دلماس). كان قد أشار «أرسطو» إلى ذلك: «علاقة العداء لا تثير الشفقة، وعلاوة على ذلك لا تثار هذه في الحالة الثالثة. من ناحية أخرى، عندما يولد المثير للشفقة في العلاقات بين الأقارب، في حالة قتل الإخوة، أو قتل الأم، أو وأد الأطفال، أو قتل الأبوين، أو نية ارتكاب الفعل، أو تنفيذ الفعل، فهذه هي الحالات التي يجب البحث عنها» (1453 ب، 14 ـ 20). يعلق «ك. دلماس»: «وهكذا فإن الابتكار يتبنْين حول انحراف الروابط الأساسية التي توحِّد مجموعة بشرية أولية (...) وتشكِّل الأسرة في هذا الصدد الخلية الأساسية. ولكن في العصر الكلاسيكي، امتدت هذه الوحدة الأساسية بشكل طبيعي إلى نطاق المدينة، نظرًا لحقيقة أن مجتمع (النظام القديم، Ancien Régime) رأى نفسه في صورة عائلة (مأساة العصر الكلاسيكي، ص 208 ـ 9، La Tragédie de l'âge classique).

مأساة العصر القديم: البطل كمشكلة (ج. ب. فيرنان)[1]

هل تحمل مأساة العصر القديم في طياتها أصلًا دينيًّا يحدِّد وظيفتها، وطابعًا شعائريًّا يميِّز بشكل دائم شعرية هذا الجنس؟ على العكس من ذلك، رأى فيها «جان بيير فيرنان» ابتكارًا جذريًّا، مقارنة بجنسين أدبيين، الملحمة، التي تأخذ منها المواد، والشعر الغنائي، الذي يقدِّم لها مجموعة من الأبيات الشعرية: «بدمجها في الحياة المدنية والسياسية، [...] تؤدي التمثيلات المأساوية، من خلال إظهار مجمل مسار العمل على خشبة المسرح، إلى تجديد عميق لأنماط التعبير الأدبية: لا المحتوى ولا الشكل، لا شيء كما كان من قبل. [...] لم يعد البطل الأسطوري نموذجًا يُحتذى به كما كان في الشعر الملحمي والغنائي، وأصبح بمثابة مشكلة» (مقال عن «المأساة» في الموسوعة العالمية Encyclopedia Universalis).

بالنسبة إلى اليونانيين، لا يتعلَّق الأمر بتصوير الإنسان «كمسئول، ولكن باعتباره لغزًا، كإنسان مُربِك»، والسؤال الذي تطرحه المأساة اليونانية سيكون: «إلى أي مدى يكون الإنسان مسئولًا عما يفعل»؟ (ج. ب. فيرنان). و«هناك وعي مأساوي بالمسئولية عندما تكون المستويات البشرية والإلهية متميِّزة بما يكفي من أجل معارضة بعضهما بعضًا إلى ما لا نهاية دون التوقُّف عن الظهور بشكل لا ينفصل» (ج. ب. فيرنان). الآن، هذه هي لحظة المأساة اليونانية: اللحظة التي ينتقل فيها الفكر القانوني من تقليد ديني، لا يزال حيًّا في الوعي الشعبي، إلى تنظيم قانوني وعقلاني لمدينة أثينا الديمقراطية. يبرز «إسخيلوس» (الخامس قبل الميلاد) هذه اللحظة ببراعة على المسرح في (الصافحات، Les Euménides): وفقًا للتقاليد الدينية، فإن الإرينيات (ربات الغضب)، التي يطلق عليهن تعبيرًا ملطفًا (الصافحات) («العطوفات») تلاحق «أوريستس» الذي ارتكب جريمة قتل أمِّه. لكن الإلهة أثينا، حاميته ورمز مدينة أثينا، تُخضع «أوريستس» لمحاكمة أمام محكمة الأثينيين، حيث تحتفظ بصوتها. فهل يمكن تبرئته؟ ومع ذلك، فإن الأمر يتعلَّق بإقناع «الصافحات» بعدم الانتقام لأنفسهن لهزيمتهن أمام الأثينيين: ثم يُكرِّس المرء لآلهة

(1) جون بيير فرنان: فيلسوف وأحد المقاومين اليساريين المتميزين ضد النازية، يعود له الفضل في تجديد الدراسة حول اليونان القديمة، بفضل المنهج المقارن والأنتروبولوجيا التاريخية. وهو مفكر فرنسي معاصر اهتم باصوله، ومن أهم مؤلفاته الكون والآلهة والناس. (المترجم)

الانتقام هذه، التي تطلق إلى ما لا نهاية دورة الثأر القديمة، معبدًا لتكريمها. وهكذا هدأت، وافقت على حكم المحكمة. المأساة هي لحظة الانتقال هذه من طقس ديني قديم إلى محكمة ديمقراطية. الجانب السياسي يعزِّزه وجود الجوقة التي تمثِّل مجلس المواطنين.

جانب آخر من جوانب اللغز: البطل المأساوي «ليس مذنبًا تمامًا ولا بريئًا تمامًا»: هل أوديب مذنب؟ يمكننا صياغة السؤال الذي طرحه أوديب الملك في مسرحية «سوفوكليس» على النحو التالي: بالنسبة إلى «ج. ب. فيرنان»، فهو غير مذنب في نظر القانون، لأنه لم يكن يعلم أن هذا الأب كان والده، وأن هذه الأم كانت أمه؛ لكنه ليس بريئًا، لأنه بالفعل قتل الوالدين ومارس سِفاح المحارم. عندئذٍ تكون وظيفة المأساة في الإشارة إلى إمكانية الوفاة (التي يمثِّلها أوراكل) أقل من طرحها مشكلة الخطأ باعتباره لغزًا.

من مأساة «إيسخيلوس» إلى مأساة «كورني» وإلى مأساوي «سارتر»

من نواحٍ أخرى، ينضم «كامو» إلى «ج. ب. فيرنان» ويوحِّد بين المأساة و«العبور» التاريخي من مجتمع إلى آخر. سأل في عام 1955 في أثينا: «هل المأساة الحديثة ممكنة؟»، ورأى في رده على هذا السؤال تواترًا بين المأساة واللحظات المحورية في المجتمعات، مما يمثِّل «منعطفًا خطيرًا في تاريخ الحضارة»، لا سيما في كل مرة ينتقلُ فيها المرء من فكر مشبع بالمقدَّس إلى فكر عقلاني: «في كل مرة، يتخلَّص الفرد تدريجيًّا من جسد مقدس ويقف في وجه العالم القديم عالم الإرهاب والتفاني». لذلك ليس من المستغرَب أن يعيد «سارتر» المعالجة عن طريق إعادة صياغة سياق المشكلة التي طرحها أوريست (الذباب): فهو يعارض الوجودية ومفهومها للحرية الإنسانية، وحقَّه في الاضطلاع بفعله، وبين المفهوم الديني، حيث يحكم كائن سام (جوبيتر، إله، ولكنه أيضًا ديكتاتور أو «أبو الشعب») بشكل سيادي على الأعمال البشرية، ويجعل البشر يشعرون بالذنب.

كما أنَّه ليس من المستغرَب أنه في القرن السابع عشر، أن تكون نهاية «البطل» الأرستقراطي بعد أن أنتجت سلسلة حروب «لا فروند»[1] مسرح «كورني» السياسي. ولقد أظهر «سيرج دوبروفسكي» أن «كورني» تأمَّل، في جميع جوانب المسرح المأساوي، العلاقةَ بين البطل والملك، والانتقال من مجتمع لا يزال إقطاعيًّا وأرستقراطيًّا، والذي

(1) حروب «لا فروند»: حروب أهلية وقعت في فرنسا بين 1648 ـ 1653. (المترجم)

يمجِّد الفردانية الاستثنائية للبطل، إلى النظام الملكي المطلَق، حيث يمثِّل الملك الدولة ويهدف إلى احتواء الفردانية الأرستقراطية. تعزِّز «سورينا»، مأساته الأخيرة، على نحو نوستالجي انتصارَ الملك على البطل. المأساة الكلاسيكية «ليست خطابًا نظريًا، ولكنها مثالٌ نزاعي، حيث تضع الإنسان في حالة تناقض مع المجتمع الذي ينتجه. ثم تعبِّر المأساة بشكل شعري عن التفكير في نزاعات وعيوب نقش الإنسان في المجتمع» (كريستيان بيت).

ولكن هل المأساة، من خلال «معاقبة» البطل بنهاية مأساوية، تكون «رجعية»؟ ليس هذا هو الحال: «إذا كانت المأساة يمكن أن تقول في نهاية المطاف القاعدة (حق الحكومة، ورفض المشاعر، وما إلى ذلك)، داخل الشعيرة التي تقيمها، فإن لها قبل كل شيء تأثيرَ طرحِها في المناقشة والتساؤل، من خلال تمثيلِ الخيارات المختلفة في مواجهة القاعدة المحددة مسبقًا، سواء كانت سياسية أو فلسفية أو دينية».

إن المساواةَ في الشرعية بين القوَّتين المتنازعتين هي التي تميز، بحسب «كامو»، الدراما والمأساة. «أنتيجون» على حق، و«كريون» ليس مخطئًا، وتذكرنا الجوقة القديمة بذلك (سوفوكليس، أنتيجون): أن نعتقد أن الحق في جانب واحد، إنه الغطرسة (الرعونة). تجمع الدراما قوَّتين، واحدة منهما فقط شرعية، ومن ثم طابعها تخطيطي.

لكن إذا ماتت المأساة، فإن ظهور صراعٍ بين المواطن والقانون، سواء كان أخلاقيًّا أو سياسيًّا أو دينيًّا، يخلق المأساة دائمًا. ومن هنا كان وجود المأساوي في مسرحيات «سارتر» (الأيدي القذرة Les Mains sales، على سبيل المثال)، والتي تحتفظ بسمة أساسية للمأساة، الازدواجية: «هوجو» ليس مخطئًا، حتى لو كان «هودرير» على حق.

مشاكل المأساوي

صنع المأساوي داخل المأساة

إن انطباع الضرورة المطلقة الذي تعطيه مسيرة المسرحية، عن «القدَرية» (fatum: ما ورد ذكره في النبوءة، ما جعلها تتحدَّث) هو بالنسبة إلى «ج. شيرير» (راسين أو الشعيرة المأساوية) أثر أنتجه الكاتب المسرحي بذكاء، وهو يخلق «شعيرة مأساوية». ماذا ينبغي قوله؟ «عمل غامض يصاحب جلال العبادة الخارجية التي يقدِّمها المرء إلى الله» (قاموس

الأكاديمية الفرنسية، 1694). التعريف، كما يعتقد «شيرير»، يتناسب تمامًا مع المأساة الراسينية، «التي تهدف إلى إثارة، بأشكالها الخارجية، وبالتأكيد مطبوعة بالوقار، حدث عاطفي، يظل غامضًا، على جمهوره». لأنه، تحت هذا المظهر، لا تغيب المصادفة عن المسرح الراسيني: «مقتل «بريتانيكوس» ونفي «برنيس» وانتحار «فيدر» ليس قضاءً وقدرًا». لكنَّ التسلسل الذي لا مفر منه يُعزى إلى مهارة الكاتب المسرحي، الذي ينسج على نحو وثيق هذه الأفعال وردود الفعل (هكذا السلسلة القدَرية الشهيرة لـ«أندروماك»: «أ» يحب «ب» الذي يحب «ت» الذي يحب «ث» الذي يحب «ج» الذي مات) يعطي الوهم بضرورة قوية لدرجة «تبدو» أنها تأتي من مكان آخر، وتنفي المصادفة.

يعتبر الغموض بالنسبة إلى «ج. شيرير» جانبًا آخر أساسيًّا لتأسيس المأساوي. من خلال صورة تمثال «ميتيز»، التي استدعاها «أرسطو»، يوضِّح «ج. شيرير» هذه الفكرة: «كان قد اغتيل «ميتيز»، وذات يوم سقط تمثاله على قاتله وقتله»: هل هي مصادفة عرَضية؟ هل هذا مجرد انتقام من الآلهة؟ لن يكون هناك تأثير مأساوي إلا إذا لم يتمكَّن المرء من الاختيار بين التفسيرين. إذا كانت هناك مصادفة، فلا شيء مأساويًّا؛ إذا كان الله يعاقب المذنبين، فإن وضوح هذا الموقف يُزيل اللغزَ المأساوي. ومن هنا جاءت الحاجة الملحة لـ«راسين» لخلق أبطال «ليسوا مذنبين تمامًا ولا أبرياء تمامًا».

سيكون عندئذ عدوًّا للمأساوية أي شيء يميل إلى هذا الجانب أو ذاك. وهكذا يحافظ «راسين» بعناية على استحالة الاختيار: تتم قراءة حل العُقدة المعجزة لـ«إفيجينيا»، وعلامات المصالحة الإلهية، من خلال الحركات الطبيعية للبحر والرياح؛ ويعتقد «الجندي المذهول» أنه رأى الإلهة «ديان» تتدخَّل. إذا تم تقديم وحش البحر في «فيدر» على أنه حقيقي، فهو في قصة تتدخل فيها عاطفة «تيرامين»، التي تحب «هيبوليت»، وموت «هيبوليت» بسبب الوحش هو نتيجة الاضطراب الذي وجد نفسه فيه، الاضطراب الذي يرمز إليه المتسابقون الهاربون؛ بينما يبدو أن لعنة الأب قد سُمع بها، فإن الصدمة التي أحدثتها في الابن تفسِّر أيضًا عدم قدرته المفاجئة على التحكم في عربته.

وبالتالي فإن المأساة هي شعور («لا يمكن للمرء أن يحصل على المأساة إلا بالشعور»)، ينتج عن الجمالية. يبدو أنه «لم يؤسَّس على نظام خفي للعالم، ولكن على شعيرة أدبية» (ج. شيرير).

هذا التصنيع للمأساوي هو أصل وجهة نظر «موليير» الجدالية حول المأساة: «عندما ترسم الأبطال، فإنك تفعل ما تريد (...) ولكن عندما ترسم البشر، عليك أن ترسمهم وفق الطبيعة» (نقد مدرسة الزوجات، المشهد السادس). قال «هوراس» ذات مرة: «من المعتقد أن الكوميديا، التي تستمدُّ موضوعاتها من الحياة اليومية، تتطلَّب القليل جدًّا من الجهد»، وبالنسبة إليه، يتمتَّع «بلوتوس» بميزة أكبر لضمان تماسك الشخصية الكوميدية.

ولا يزال البعض يشكِّك في مأساوية المأساة الكلاسيكية. ووفقًا لـ«جورج فوريستر»، فإن «الانعكاس الميتافيزيقي والأخلاقي لفلاسفة القرنين التاسع عشر والعشرين هو الذي رسَّخ فينا هذا الاقتناع بأنها [المآسي] هي المكان المميَّز للتعبير عن الشعور المأساوي بالوجود». بالنسبة إلى ناقد الشعر نفسه، الذي يتفاعل بلا شك مع الاستخدام غير المدروس والمفرط لمصطلح «مأساوي»، فإن «المأساة الراسينية لا تسعى إلى المأساة، بالمعنى الذي نفهمه اليوم، ولكن بالمعنى الدقيق للكلمة، المثير للشفقة».

لكن هذا الانعكاس الأخلاقي والميتافيزيقي نفسه الذي يتحدَّث عنه «ج. فوريستيه» يشكِّلنا، شئنا أم أبينا، ويوجِّه اليوم «تلقي» الأعمال. تظهر لنا فلسفة العبث على أنها «مأساوية» ومسرحيات بيكيت «مأساوية» على الرغم من العرض المسرحي البهلواني، على الرغم من محاكاة «الأسلوب القديم». ربما يكون الافتقار إلى المعنى في الحياة البشرية هو الموضوع المأساوي للقرن العشرين.

التطهير[1]

«إن التطهير المناسب لمثل هذه المشاعر» الذي ذكره «أرسطو» وهو يتحدَّث عن

---

(1) *ARTAUD A., 1985, «Le théâtre et la peste»*, «Pour un théâtre de *la cruauté*», in*Le Théâtre et son double, Gallimard, coll. «Folio Essais».*

BOILEAU, 1995, traduction du Traité du sublime du Pseudo Longin, éd. Francis Goyet, Livre de poche.

BIET C., 2010, La Tragédie, Armand Colin.

CAMUS A., 1958, Discours de Suède, Gallimard. DELMAS C., 1997, La Tragédie de l'âge classique, Seuil.

DOUBROBVSKYS. 1996, La Dialectique du héros cornélien, Gallimard.

DUPONT F., 1988, Le Théâtre latin, Armand Colin, coll. «Cursus»; 1985. *L'Acteur - Roi, Les Belles Lettres.*

«الخوف» و«الشفقة» اللذين أثارهما التمثيل المأساوي قد تسبَّب في تدفُّق الكثير من الحبر، مما أدى إلى ظهور عددٍ من التفسيرات المتعلقة بشبكةٍ من القراءات المختلفة. المشكلة الأولى، الارتباط الصريح للمفهوم، عند «أرسطو»، بمشاعر الخوف والشفقة. سيُعزى لهما، وليس لأي مشاعر أخرى، «تطهير» التمثيل المأساوي. ونعني بهذا أن المأساة لا تشفي كل شيء، ولكن فقط المشاعر التي تثيرها والآلام المصاحبة لها. لذلك ربما يكون من الضروري ربط التطهير، كما تفعل مقالة «أرسطو» في «الموسوعة العالمية» Encyclopoedia Universalis، بالمفاهيم الطبية مثلية العلاج القديمة التي يتم فيها التعامل مع المثل بالمثل. العلاج في المرض.

النتيجة المنطقية الأولى: لا يمكن إثارة هذه المشاعر إلا إذا تم التماهي (على الأقل جزئيًّا، والذي لا يستبعد، كما سنرى، مسافة معينة) بين المتفرِّج والبطل؛ هكذا يعتقد «هـ. ر. جاوس». أن تجربتها في ظل هذه الظروف يمكن أن تطهِّرنا منها، بسبب ظروف الأداء المسرحي (وليس لمجرد وجود المأساوي): لأننا نشعر بها بلا مخاطر. «اللذة المتناقضة» للتطهير، حسب «ج. فوريستيه»، «تحوِّل ما هو لذةٌ في الحياة الواقعية إلى معاناة؛ لا يمكن أن يولِّد الخوف والشفقة لذةً إذا لم يتم تطهيرهما أو التخفيف من حدَّتِهما بالمسافة التي

FORESTIERG., 1999, «Introduction», Racine, Œuvres *complètes,I, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade».*

GOLDMANN L., 1959, Le Dieu caché, Gallimard coll. «Tel».

JAUSS H. R., 1978, «Petite apologie de l'expérience esthétique», in Pour une esthétique de la réception, Gallimard.

KIBEDI VARGA A., 1970, Rhétorique et littérature, Didier.

PAVEL T., 1996, L'Art de l'éloignement; Essai sur l'imagination classique, Gallimard, coll. «Folio Essais».

MARX W., 2012, Le Tombeau d'Œdipe, Pour une tragédie sans tragique, Minuit.

MOLIÈRE, 2011, La Critique de L'École des femmes, éd. Bénédicte Louvat, GF.

RACINE, 1999, O.C., t. I, éd. Georges Forestier, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

SARTREJ. - P., 1992, Un Théâtre de situations, Gallimard, coll. «Folio Essais».

SCHERERJ., 1982, Racine ou la cérémonie tragique, PUF.

TOUCHARD P. - A., 1968, Dionysos, Sevil.

UBERSFELDA., 1996, Lire le théâtre, Belin sup.

VERNANTJ. - P., 2004, Mythe et tragédie en Grèce ancienne, La Découverte. Art. «Aristote», «Tragédie», in Encyclopoedia Universalis.

يسمح بها التمثيل» (مقدمة إلى راسين، o.c). هذه المسافة ترجع أيضًا إلى «الإنكار» الخاص بمشاهد المسرح، الذي ذكره «أ. أوبيرسفيلد» (قراءة المسرح، Lire le théâtre). نحن مع البطل، وفي الوقت نفسه نعلم أننا نفكر في خيال، وأننا في المسرح، وأن شخصًا آخر «يعاني»: «وهذا هو مبرِّر وجود المحاكاة، المستمر دائمًا، في المسرح، أي تقليد الكائنات وأفعالها، من خلال انسحاب خيالي. هذا هو التطهير:

مثلما يحقق الحلم بطريقة معينة رغبات النائم من خلال بناء الاستيهام، كذلك فإن بناء واقع ملموس يكون في نفس الوقت موضوع حكم ينكر إدراجه في الواقع، يحرِّر المشاهد، الذي يرى مخاوفه ورغباته تتحقَّق أو تُطرد، دون أن يكون ضحية، ولكن ليس بدون «مشاركته» (فضيلة التماهي)» (أ. أوبيرسفيلد). يوضح التحليل النفسي نفس الظاهرة: يمكننا، من خلال علاج تحليلي، «تطهير» أنفسنا من مخاوفنا من خلال إعادتها هذه المرة دون مخاطر، إلى مكان محمي، «منطقة انتقالية»، وهي ليست نفسها حقيقية تمامًا، وليست حلمًا تمامًا ـ وهي في ذلك تشبه المسرح. كما هو الحال في المسرح، هناك «نقلة» للنزاعات إلى مسرح آخر ـ مسرح المعالجة؛ إن تماهي المحلِّل، بوساطة المريض، مع الشخصيات الرئيسية في طفولته يسمح له بإعادة تنشيط النزاعات المدفونة، وإعادة إحيائها، دون مخاطر حقيقية؛ هناك المعالجة المثلية في التحليل، و«المحاكاة»...

يجد «بيير إيمي توشار»، متأثرًا بالوجودية والتحليل النفسي، في الانتقال إلى الفعل القدري سبب «التحرير» الذي أحدثته المأساة: إنها تحررنا من الرقابة الذاتية التي أنشأتها فينا الأنا العليا، من خلال استيعاب القوانين. بشكل أكثر عنفًا، لا يرى «أنطوان أرتو» في «المأساة» فحسب، بل في المسرح، الذي يعدُّ «قاسيًا» بالنسبة إليه، إذا كان جديرًا بالاسم، المكان الذي توجد فيه منابع الحياة الحية، والتي هي «مظلمة»، ومن ثم نسيانُها يحبطنا.

لكن قوة التطهير، المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالمأساة اليونانية القديمة، بالنسبة إلى «دبليو ماركس»، لا علاقة لها بهذه الشبكات التفسيرية التي عفا عليها الزمن. مأساة مرتبطة بسياقها: «الأماكن والأزمنة والآلهة»: «المأساة هي تاريخ أماكن، ترتبط بها ارتباطًا وثيقًا، وبدون هذه الأماكن فهي (تقريبًا) لا شيء: الرمز[1] محرومًا من نصفه الأساسي». لذلك

(1) الرمز (من *symballein: syn* ـ، مع، وـ *ballein*، إلى رمي، يعني «يجمع معًا»، «يضم»): رمز التعرُّف على الفخار، مقطوع إلى النصف، بين شخصين يريدان الارتباط لأسباب مختلفة؛ أو متعاقدان يعيشان في أماكن

لا يمكننا أن نمتلكَ خبرةً اليوم في التطهير الذي كانت تقوم به: «كانت للمأساة فاعلية دينية بتجسُّدها الآلهة والأبطال وهي المعادل الذي ينبغي البحث عنه اليوم في كل مكان باستثناء المسرح - في الكنيسة، ربما؟ «وأخيرًا وخاصة، «لقد نالت المأساة قوًى لا يمكن تصوُّرُها، مثل القدرة على التصرف في أجساد المتفرجين وشفائها».

➤ CHŒUR, COMÉDIE, ÉLÉGIE, ÉLOGE, ÉPOPÉE, FABLE, HÉROÏDE, MAXIME, ROMANÉPIQUE, ROMAN ROMANESQUE

***

مختلفة، لكلٍّ منهما نصف، مما سمح لهما بالتعرف على بعضهما بعضًا. في اليونان، كان الرمز حرفيًّا عبارة عن قطعة فخار مكسورة إلى قطعتين ومشتركة بين مقاولين. لتصفية العقد، كان من الضروري إثبات قدرته كمقاول (أو مستفيد) من خلال الجمع بين القطعتين اللتين كان عليهما التوافق بشكل مثالي. يتألف *sumbolon* من قطعتين من جسم مكسور، لذا فإن لمّ شملِهما، من خلال مجموعة كاملة، يشكل دليلًا على أصلهما المشترك وبالتالي علامة أكيدة على الاعتراف. الرمز أيضًا هو كلمة مرور.

الـجزءُ الثّانـي

أَنطــولـوجــيا

السّيرةُ الذَّاتيةُ Autobiographie

القديس أوغسطين، الاعترافات (ترجمة ب. دو لابيريول، دار بوديه،1925)، أليس هو من يبقينا على قيد الحياة؟ يتساءل أوغسطين. ما هي «أنا» التي تجهل حياتها القديمة؟ الدهشة التي تثير بطبيعة الحال هذه الأسئلة الموجهة إلى اللّٰه، الَّتي تقيس الفرق بين الكائن الأبدي وحيوات الإنسان نفسه، ولكن على نحو خاصٍ، تؤسس هذه الدهشة هذا الحوار المذهل بين كاتب السيرة الذاتية وإلهه.

وها هي طفولتي قد ماتت منذ زمنٍ بعيدٍ وأنا على قيدِ الحياة. أما أنت يا مولاي دائمًا حي ولا يموت فيك شيء [...] فقل لي، أنا المتضرع إليك، يا إلهي، والرحيم بعبدك الشقي، قل لي: هل جاءت طفولتي بعد جزءٍ فِي حياتي قد ولّى بالفعل، أم أنَّ هذا العمر هو العمر الَّذي قضيته في بطن أُمي؟ لقد أُخبِرتُ بشيءٍ عن ذلك، ورأيت بنفسي نساءً حوامل. ولكن ماذا كنت قبل ذلك الزمان، يا إلهي، يا حلاوتي؟ هل كنت في مكانٍ ما أو شخصًا ما؟ ليس هناك أي شخص يمكنه الرّد على هذا؛ فلا أبي يستطيع ذلك ولا أُمي، ولا تجارِب الآخرين ولا ذكرياتي. هل ستسخر مني على مثل هذه الأسئلة وتأمرني بحمدك وتمجيدك على ما أعرفه؟ (الكتاب الأول، السادس، 9).

يستحضر «أوغسطين» هنا وفاة صديقه العزيز عليه للغاية «اليبيوس»، بينما كانا لا يزالان مراهقين، فرصة لارتياد الغموض، وصعوبة ألم الفقد.

كانت تلك حالتي الروحية في تلك الفترة؛ كنت أبكي ببالغ المرارة بل أقمت فيها. نعم، كنت بائسًا للغاية، ومع ذلك كانت حياة الألمِ هذه أعز إليَّ من صديقي. كنت أرغب في تغييرها، لكن مع عدم فقد الكثير منها؛ [...] إلّا أنني لا أعرف أي شعورٍ مختلف جدًّا عن هذا الشعور قد هاج، في قلبي، يرتبط بالخوف من الموت. أعتقد أنَّه بقدر ما كنتُ أُحبه، كنتُ أكره الموت وأخافه أكثر، وهو الَّذي انتزعه مني كأبشع عدو، ذلك المتأهب لابتلاع كل الناس فجأة، بما أنَّه فعل ذلك معه. هكذا كنت حينها: نعم، على ما أتذكر [...] نعم،

شَعرتُ أَنَّ روحه وروحي ليستا سوى روح واحدة في جسمين؛ ولهذا كانت الحياة بالنسبةِ إليَّ فظيعةً، فلم أعد أرغب في العيش، لا أُريد أن أحيا مشطورًا. ولعلي كنت خائفًا من الموت فقط، خوفًا من أن يكون موتي هو الموت الكلي لذلك الذي كنت قد أحببته كثيرًا (الكتاب الرابع، الجزء السادس، الفقرة 11).»

في الكتاب العاشر، تنمحي السيرة الذاتية أمام التأمل عن أصله: الذاكرة. «قصر الذاكرة»، وَفْقًا للخيال الفضائي للبلاغة القديمة، ولكن حيث يَتم وصف ظهور الذكريات بطريقةٍ حديثةٍ بشكلٍ مُدْهشٍ، تكاد تكون ظاهراتية. عالم الذاكرة المصغر، الَّذي يحوي في داخله سر وجودنَا، بل وحقيقة وجود اللّه.

«وها أنا أصل إلى حقول الذاكرة وقصورها الشَّاسعة، حيث تُوجد كنوزٌ مِن الصور التي لا تعد ولا تُحصى، التي جلبتها مدركات الحواس المتعددة الأشكال. وفيها أَودعت كل الصورِ التي نشكلها، إمَّا بالزيادة أو بالنقصان أو بالتعديل، مَا وصل إلى حواسنا بأيِ شكلٍ مِن الأشكال، وكذلك جميع العناصر التي استودعناها، وادخرناها هناك، بالقدْرِ الَّذي لا يجعل النسيان يبتلعها ويدفنها.

عندما أكون هنالك، أَستدعي كل الصور التي أريدها؛ يظهر بعضها على الفور، وبعضها أترقبه مدة أطول، وكأنها انتزعت من خلوات غامضة؛ في حين لا تزال أُخرى تندفع بشكل جماعي، وحيث كنا نبحث، نريد شيئًا آخر، تقفز إلى المقدمة، وكأنها تقول: «لعلَّه دورنا نحن...؟ «. وأُطاردها بعيدًا بيد روحي، بعيدًا عن محيا ذاكرتي، حتى تخرج الصورة التي أشتهيها من السحاب ومن أعماق مخبئها أمام عيني. [...]

كل هذا يحدث بداخلي، في قصر ذاكرتي الفسيح؛ هناك، في الواقع، حيث السماء والأرض والبحر في متناول يدي، وكل الانطباعات التي تلقيتها منها، باستثناء تلك التي نسيتها؛ هذا هو المكان الذي أقابل فيه نفسي، وحيث أتذكر ثانية نفسي، والأشياء التي فعلتها، ومتى، وأين فعلتها، والمشاعر التي أحسست بها عندما قمت بها «[...] (الكتاب العاشر، الفقرة الثامنة، 12 ـ 14).»

روسو، الاعترافات، الكتاب، السادس

بعيدًا عن «استدعاء جميع الصور» التي يريدها، وبعيدًا أيضًا عن تمارين الذاكرة المعتادة في العصور القديمة، يؤكد كاتب السيرة الذاتية الحديث على معجزة «الذاكرة اللا إرادية»: فمن قبل «شاتوبريان»، و«بروست»، نجد «جان جاك روسو» يتعجب من قوتها:

«لم أعد أرى أي شيء في المستقبل يستهويني؛ فقط الارتدادات نحو الماضي هي التي يمكن أن تغريني، وهذه الارتدادات ـ في الفترة التي أتحدث فيها عنها ـ بالغة الحيوية والصدق، وغالبًا ما تجعلني أحيا سعيدًا وسط المصائب.

سوف أقدم مثالًا واحدًا من هذه الذكريات، يمكن من خلاله الحكم على قوتها وحقيقتها. في اليوم الأول الذي ذهبنا فيه للمبيت في «شارميت»، كانت ماما في محفة محمولة على الأكتاف، بينما كنت أتبعها سيرًا على الأقدام. وكان الطريق يأخذ في الصعود، وهي ثقيلة نوعًا ما، خشيتْ من إجهاد حامليها للغاية، أرادت أن تهبط في منتصف الطريق تقريبًا لتقطع ما تبقى منه سيرًا على الأقدام. وفي أثناء سيرها، رأت شيئًا أزرق في السياج، وقالت لي: ها هو نبات العناقية لا يزال مزهرًا! لم أكن قد رأيت نبات العناقية مطلقًا، ولم أنحن أبدًا لفحصه، وكنت قصير النظر للغاية للدرجة التي لا أستطيع بها أن أميز النباتات القريبة من على الأرض؛ حيث كنت أقف منتصب القامة. واكتفيت بإلقاء نظرة خاطفة على ذلك النبات، وأنا أمر به... ومر ما يقرب من ثلاثين عامًا دون أن أرى نبات العناقية أو ألقي له بالًا. في عام 1764، عندما كنت في «كريسيه» مع صديقي «م. دو بييرو»، تسلقنا جبلًا صغيرًا في الجزء العلوي منه، استراحة جميلة تسمى بحق «المنظر الجميل». وكنت قد بدت آنذاك أهوى دراسة الأعشاب قليلًا. وفيما كنت أصعد وأتطلع بين الشجيرات، أطلقت صرخة فرح: آه! ها هو ذا نبات العناقية! وكان بالفعل هو. لاحظ «دو بييرو» تحفزي، لكنه لم يعرف السبب؛ وآمل أن يعلمه عندما يقرأ هذا يومًا ما. يمكن للقارئ أن يحكم من خلال الأثر الذي أحدثه مثل هذا الشيء التافه، على مدى التأثير الذي يحدثه كل ما يتعلق بتلك الفترة.»

***

بورتريه ذاتي Autoportrait

هوراس، هجائيات، الكتاب الأول، الهجائية السادسة (ترجمة فرانسوا فيلنوف، مع تنقيحات طفيفة، دار الآداب الجميلة، 1989)

بعد تبجيله لـ «ماكيناس»، راعيه ووزير «أوغسطس»، بسبب بساطته (على الرَّغم من أنه ينحدر من أمراء اتروسكان، فإنَّه اختار حاشيته، ليس وفقًا لأصلهم؛ بل وَفْق قيمتهم)، يفتخر «وراس» بوضعه باعتباره ابن عبد مُحرَّر، ويبجل أبًا قدم له أفضل تعليم ـ فرصة،

من بين فرص أخرى، ليستحضر صورة صغيرة لذيذة لأطفال المدارس وهم يذهبون إلى المدرسة، في بلدة إقليمية، في القرن الأوّل قبل الميلاد، وكأنّها نزهة في روما، في السوق، لشاعرنا، في حياته اليومية.

الآن، أعود إلى نفسي، ابن رجل مُحرر [...] إذا كانت طبيعتي، بشكلٍ عام، تشوبها عيوب بسيطة فقط ـ بعض النمش المنتشر على جسم جميل، هذا ما يمكن للمرء أن يعاب عليه ـ إذا لم يستطع أحد أن يتهمني دون كذب بالشح، واللباس القذر، والفجور الخسيس، إذا كنت، أفتخر، بنقائي وطهري، وإذا كنت أعيش عزيزًا على أصدقائي، فوالدي هو السبب في ذلك: هو، المالك الفقير لعقار هزيل، الّذي لم يرغب في أن يرسلني إلى مدرسة فلافيوس[1]، حيث كانوا يذهبون، بحقائبهم وألواح الكتابة الخاصة بهم، معلقة على «الكتف الأيسر، ويحملون أبناء الضباط النبلاء centurions[2]، إلى السيد، في منتصف «الإد» ides[3]، ثمانية قطع نقدية برونزية. كان يتمتع بجرأة، منذ طفولتي، تمكنه من اصطحابي إلى روما لتلقي التعليم الذي يمنحه كل فارس وسناتور[4] لنسله. [...]

ما لم أفقد صوابي، لا أستطيع أن آسف أن لي مثل هذا الأب؛ وبينما يقول الكثيرون إنه ليس خطأهم أنه ليس لديهم أبوان عظيمان أحرار المولد، لا يمكنني استخدام مثل هذه الحجج. كلامي وكذلك فكري يختلفان معهم. [...]

أذهب وحدي أينما أريد أن أذهب. أسأل عن سعر الخضار والقمح، وغالبًا ما أتجول في السيرك المليء بالدجالين، في المنتدى، نحو المساء[5]؛ ثم أعود إلى المنزل لأجد طبقًا من الكراث والحمص والفطائر. أتناول طعامًا بشكل مقتصد، ما يكفي فقط حتى لا أقضي اليوم خاوي البطن، وأمارس أنشطتي الترفيهية في المنزل. هذه هي حياة الرجال المحررين من البؤس وعبء الطموح. هذا عزاء رجل يستعد لعيش حياة أحلى مما لو كان جده ووالده وعمه وزراء مالية[6].

(1) مدير مدرسة، من موطن هوراس، فينوس.

(2) ضابط مبتدئ في الجيش الروماني

(3) منتصف الشهر الروماني.

(4) فارس، سناتور: أعضاء مجلس الشيوخ، أعلى طبقة من النبلاء الرومان؛ يتبع ترتيب الفروسية (الفرسان).

(5) في المساء، المنتدى: كان المنتدى، حتى بداية العصر، مكان العدالة والسياسيين ورجال الأعمال. في المساء، قام عدد من صغار البائعين والمشعوذين بترفيه المتفرجين هناك.

(6) *quaestor*: يشكل هذا اللقب الخطوة الأولى من مسار الشرف، أو التسلسل الهرمي للقضاة.

«مقالات مونتاني، الكتاب الثالث، المقالة التاسعة: متأملًا بفخر الرحلة، يستحضر «مونتاني» جدية والده، الذي كان يحب الاهتمام بمبانيه، ويدرج في هذا الصدد مخططًا لشخصيته:

أحب والدي أن يبني «مونتاني» حيث ولد؛ وفي كل هذا التنظيم للشئون الداخلية، أحب أن أستخدم مثاله وقواعده، وأجعل عقبي يرتبطون بها بقدر ما أستطيع. إذا كان بإمكاني أن أفعل ما هو أفضل له؛ فسأفعل. أنا فخور بنفسي حيث لا تزال إرادته تمارس وتعمل من خلالي. نعم، حاشا لله أن أفشل وبين يدي أي صورة للحياة يمكن أن أرجعها لمثل هذا الأب الصالح! ما أشارك فيه هو إكمال جزء قديم من الجدار، وترتيب بعض الأجزاء المتضررة بشدة من المبنى. وكان هذا الأمر بالتأكيد حرصًا على هدفه أكثر من إرضائي [...] لأنه بالنسبة لي، ولا حتى هذه الملذات الأخرى لحياة العزلة، يمكن أن تروق لي كثيرًا. هذا شيء أريده بشدة، مثل كل الآراء الأخرى التي تزعجني؛ أنا لا أهتم كثيرًا أن تكون قوية ومتعمقة، لأنني أهتم أن تكون سهلة ومريحة في الحياة.

***

الجوقة Chœur

سينيكا[1]، مسرحية الطرواديات (ترجمة ليون هيرمان، دار «الآداب الجميلة»، 1971)

تشكل الطرواديات، أسيرات الإغريق بعد الاستيلاء على طروادة، الجوقة المذهلة للمسرحية، التي تحيط بالبطلات (هيكوبي، أندروماك، وأطفالهن على التوالي، بوليكسينا، أستياناكس). تنكر أغنيتهم هنا أي خلود للروح، وتتعامل مع أي اعتقاد من هذا القبيل بنبرة مريرة وساخرة، كوهم.

هل هي حقيقة أم خرافة التي تضلل جبننا ببقاء الروح بعد دفن الجسد؟ عندما يغلق أحد الزوجين عينيه على الآخر، وعندما يحرمه اليوم الأعظم الوضوح، وعندما تجمع الجرة الكئيبة رمادها، هل من غير المجدي أَنْ يسلم روحه للجنازة ـ وهل ما زالت للمصائب

(1) لوكيوس أنايوس سينيك يعرف أيضًا باسم سينيكا؛ فيلسوف وخطيب وكاتب مسرحي روماني، كتب أعماله باللغة اللاتينية. ولد في قرطبة في إسبانيا وتوفي بالقرب من روما. ويلقب بسينيكا الفيلسوف أو الأصغر تمييزًا له عن والده الخطيب الشهير. تزوج في سن باكرة ومات ابنه الوحيد طفلًا. وتوفي في عام 65 ميلادية. (المترجم)

حياة إضافية؟ أو على العكس من ذلك، هل نموت تمامًا ولا يبقى أي جزء من فردنا، بمجرد أن يفلت النفس الحيوي مع الزفرة الأخيرة في الهواء ويختلط بالغيوم، وبمجرد أن تلمس الشعلة النارية جسدنا العاري؟ [...] كما يتلاشى الدخان المنبعث من نار مشتعلة بعد أن سود الفضاء لفترة قصيرة، وكما الغيوم، التي نراها منتفخة للحظة، تتلاشى تحت أنفاس الدب الشمالي المتهور، كذلك سوف يتلاشى النفس الذي ينفخ فينا الحياة. لا يوجد شيء بعد الموت، والموت نفسه لا شيء. إنها علامة فارقة في مسيرتنا المهنية المذهلة؛ أيها الرجال الجشعون، اتركوا آمالكم، أيها الرجال القلقون، توقفوا عن مخاوفكم: الزمن نهم والفوضى تبتلعنا. الموت غير قابل للتجزئة: الشر المتأصل في الجسد، إنَّه لا يرحم الروح. تيناري، المملكة الخاضعة لسيد غير مرن، وسيربيروس، الحارس الذي يدافع عن هذه العتبة الهائلة، ليسا سوى كائنات خيالية عبثية، واختراعات سخيفة، وكائنات خرافية تشبه رؤى الكوابيس التي تزعجنا. هل تريد أن تعرف أين ستكون بعد الموت؟ هناك حيثما كان المرء قبل أن يولد» (الأبيات 371 ـ 381/ 392 ـ 408).

يجدد «هنري بيشيت» فن الدراما في النصف الثاني من القرن العشرين، ويخلق مسرحًا غنائيًّا بشكلٍ حصريٍّ تقريبًا. في مسرحية (نوكليا) (أُدِّيَتْ عام 1952)، جدّدَ مبدأَ الجوقة بجعل مجموعةٍ من الرجال والنساء يلقون رثاء الشاب الميت:

يَدخلُ رجالٌ ونساء إلى المسرح ويلقون رثاء الشاب الميت.

شاب ميت على حافةِ غابةٍ (موسيقى قداس الموتى).

لقد جاع هو أيضًا، جسده وروحه، ولقد عانى مِن ذلك على نحو أكثر من العادي.

هو أيضًا كان متعطشًا للخمرِ والعدالة، وأراد، والكأس في يده، أَنْ يشرب نخب جامعي العنب تحت أشعة الشمس.

هو أيضًا كان ينتظر أنْ يستعيد قوته في الحنطةِ النائمةِ، ويتخلى عن الحمى والإهانات في مياه البحر الخصبة.

هو أيضًا

شابٌ ميت...

قُطف هذا الصباح. [...]

لكن الليلة يا إخواني، سيأتي صوت العندليب ليساعدنا من خلال الأعلام المؤقتة لأوراق الشجر، وستجعل تغريدته أرواحنا حداثة مؤثرة لدرجة أننا عندما نرفع أعيننا إلى الجنة، سنقول عن القمر:

إنها ضاحية الأرض!

***

المرثية Élégie

أوفيد، المحزونون (المنفى والخلاص، ترجمة ش. لابر، دار نشر أرليا، 1991، L'Exil (et la salut

قبل «دو بيلاي» بوقتٍ طويلٍ، يُطالب «أوفيد»، تحت ذريعة التبرير، بشعريةِ الفشلِ، والنقائص (ألن تكون الأماكن العامة التي يستخدمها مثالًا؟)؛ ويطور غنائية شخصية، لها وظيفة المواساة: لحظات من النشوة والعجب تجعل الشاعر المنفي يَنْسى وحدته، مَا يجعلُ عملية كتابة المرثية تُشْبه ممارسة المغامرة.

إذا كان هناك بعض العيوب في كُتبي، وسَيكون هناك منها، فلتمنحها، أيها القارئ، عذر الظروف. في المنفى، لا أَطلب المجد، بل التهدئة التي تجعل قلبي ينسى آلامه. هكذا يغني العبد المقيد بالسلاسل الَّذي يحفر الأرض، ويخففُ مهمته الثقيلة بإيقاعٍ خشنٍ. هكذا يغني، منحنيًا وقدماه غارقة في الرمال الموحلة، الرجلُ الَّذي يسحب قاربًا كسولًا ضد المد؛ ذلك الذي يعيد بانتظام إلى صدره المجاديف التي تنحني لجهوده، فإنَّه بإيقاع تَرْدِيدِه مُنتظم يرخي ذراعيه ويضرب الماء مرة أخرى. وعندما يتعب الراعي يَتكئ على عصا أو يجلس على حجرٍ. ثم يسحر أغنامه بعزف لحن على غليونه. يغني ويغزل ويغزل ويغني: هكذا تخدع الخادمة عملها الشاق وتشتت انتباهها عنه [...] وأنا أيضًا، بينما أصل إلى أرض «بونت»، التي كانت قد خصصت لي، فإن الملهمة هي المعزية» [...].

قد تبدو هذه العاطفة مثل الجنون، لكن لهذا الجنون مزاياه: فهو يمنع عقلي من الافتتان بتأمل مصيبته، وينجح في نسيان حالته المحزنة. مثل كاهنة باخوس[1] الجريحة التي لا

(1) الباخوسيات كائنات أسطورية تنتمي إلى موكب ديونيسوس، في حالة من الإلهام والحيرة.

تشعر بجرحها والتي، بعد إطلاق الصرخات الطويلة على إيقاع باخوس، بقيت تائهة، في حالة نشوة ـ عندما يحترق قلبي، متأثرًا بأوراق الشمر الخضراء، تعلو للغاية روحي الملهمة فوق المصائب البشرية!

بروبرس، مرثيات (في روما والحب، ترجمة ش. لابر، دار نشر أرليا بوش، 1990).

الاستعاضة عن القلق الذي أثاره مرض صديقته، في هذه القصيدة الغنائية الجميلة، بموت الاثنين، «موت العشاق» الحقيقي؛ الذي يعقبه صلاة من أجل خلاص الصديقة المريضة، حيث يعود موضوع أين هم ubi sunt؟

سنكون اثنين على القارب القدري، ستحمل في نفس الوقت حبنا، الأشرعة التي ينزلق منها، نحو البحيرات الجهنمية، الأزرق الغامق.

ارحم كلانا: لا تفرقنا، أريد أن أعيش معها أو أموت بموتها.

نعرف رحمتك يا بيرسيفوني: أبسطها علينا، وأنت، زوج بيرسيفوني، من فضلك لا تكن أكثر قسوة.

هناك الكثير والكثير من الجميلات في العالم السفلي! فليبق لنا على الأقل إحداهن، إذا كان ذلك ممكنًا، في هذه الأراضي أعلاه.

معك يوبي، معك تيرو البيضاء، معك أوروبا، وباسيفاي المذنبة للغاية؛ وكل جمال طروادة العصر القديم، أخائية القديمة، هؤلاء أيضًا من ممالك فيبوس المنهارة والعجوز بريام.

وهلكن جميعًا، كل هؤلاء الشابات اللواتي كانت روما تفخر بهن، لم تنج واحدة منهن: استولت عليهن النار النهمة.

واحسرتاه! لا الجمال ولا الثروة يدومان إلى الأبد. في مكان ما، بعيد أو قريب، موتنا ينتظرنا.

لكنك يا نوري، ها قد عدت إلينا بعد هذا الخطر الطويل!

(المرثية الثانية، 28 ب، الأبيات. 39 ـ 42؛ 47 ـ 58)

دو بيلاي، 1558، الحسرات، الجزء الثاني عشر.

في هذه القصيدة تم تبثير الإلهام الجديد للمَنْفِيّ، وجعله وثيق الصلة مع «سأمه وتبرمه»، نقرأ في الخلفية أبيات أوفيد (المحزونون) ونبرتها المتكررة، وكذلك الاستخدام المنهجي للتناظرات المألوفة، «للأماكن المشتركة» لأغنية السجين؛ إنَّ تحديد موقع الصحيفة هو أن نفهم بالفعل، قبل القصائد الإبيجرامية، ارتباط روما بمكان المنفى، والهمجية.

بالنظر إلى الرعاية المنزلية التي عملت عليها، بالنظر إلى القلق المزعج الذي يعذبني إلى ما لا نهاية، وبالنظر إلى الكثير من الحسرات التي آسف عليها، غالبًا ما يدهشك كيف يمكنني الغناء. أنا لا أغني يا ماني، أبكي سأمي، أو بعبارة أفضل، أبكي متغنيًا به، لدرجة أنني أثناء غنائه، غالبًا ما أسحرهم: لهذا السبب يا ماني أغني ليل نهار.

هكذا يغني العامل في أثناء قيامه بعمله، وهكذا الفلاح وهو يحرث، وهكذا يندم الحاج على بيته، وهكذا المغامر وهو يفكر في سيدته، وهكذا البحار وهو يسحب مجدافه، وهكذا يلعن السجين سجنه.

خوسيه ماريا دي إيريديا، تذكار الانتصارات، قسم «اليونان وصقلية» (1893)

أُدْرِجت هذه القصيدة، التي تبعث على الحنين، في مجموعة تهدف إلى تكريم العصور اليونانية واللاتينية القديمة، وهي تستوحي الإلهام الروماني الرثائي، مع واحدة من الموضوعات العزيزة على المرثية القديمة: فقدان صديق في حادث غرق سفينة. يُدرج سقوط السطر الأخير صيغة تقليدية للإبيجراف*.

غرق سفينة

مع نسيم أشرعتها وعبر سماء صافية، ورؤية المنارة تهرب عبر الصواري، غادر مصر عند صعود نجم السماك الرامح، فخورًا بسفينته الشراعية السريعة وجوانبها النحاسية. لن يرى الخلد السكندري مرة أخرى. في الرمال حيث لا يرعى حتى جدي، حفرت العاصفة قبره الحزين؛ تلوي الرياح والأمواج بعض الشجيرات البحرية هناك. في أعماق ثنايا الكثبان الرملية المتحركة، في ليل بلا فجر وبلا نجم وبلا قمر، قد يجد الملاح راحة أخيرًا. أيتها الأرض، أيها البحر، فلتشفقا بظله القلق! وعلى الشاطئ الهيليني؛ حيث أتت عظامه، فلتكوني، خفيفة، ولتكن صامتًا[1]!

***

المديح Éloge

أرسطو، البلاغة، الكتاب الأول، 1368، 12 ـ 30أ.

---

(1) صيغة قريبة من الصيغة القديمة، وجدت في العديد من المقابر: اجلس تيبي تيرا ليفيس: «نرجو أن تكون الأرض خفيفة لك!»

هناك مصادر أخرى للتفخيم. النظر إلى الظروف والفرص،* خاصة إذا كان الإجراء غير متوقع. وهذا مرة أخرى: هل نجح نفس الإجراء عدة مرات؟ لذلك يبدو أنَّه عظيم، ولا يدين بأي شيء للحظ، ولكن يدين بكل شيء للمؤلف وحده. هناك أيضًا هذا السؤال: هل أوجد الفعل إجراءات مؤسسية وتكريمات للدعوة إلى محاكاته؟ [...] وهذا السؤال أيضًا: هل أوجد مؤلف الفعل الأمدوحة الأولى؟ [...]، ولكن إذَا لم يقدم في حد ذاته مادة غنية بما فيه الكفاية، فيجب عندئذٍ مقارنته بالآخرين، بشرط أَنْ تستدعي المضاهاة الرجال المشهورين، لأنَّه إذا كان المؤلف أعلى من الرجال النبلاء، فإنَّ الثناء يكتسب اتساعًا وجمالًا.

دعونا نتعامل مع الفضيلة، الرذيلة، ما هو جميل، ما هو قبيح، فتلك الصفات هي ما يستهدفها المدح واللوم.

دون أن يفصل بين الخطاب والفلسفة، يحدد أرسطو أولًا الفضائل والعدالة والشجاعة والاعتدال وما إلى ذلك، وتسلسلها الهرمي:

الأهم هو بالضرورة الأكثر فائدة للآخرين، لأن الفضيلة هي القدرة على أن تكون مفيدًا.

تتقاطع البلاغة مع الواقع كمنطقة، في «مواضع»، وفقرات إلزامية، ونماذج، التي تبني موضوعًا هائلًا. لتضخيم فعل، لإعطائه أقصى قدر من التألق وفقًا لمقاييسه، يراجع «أرسطو» سلسلة من المعلمات التي تعتبر جميعها مواضع مدح:

سوف نوضح النقاط التالية: هل لمؤلف الفعل حقوق حصرية؟ هل هو الأول؟ هل هناك القليل ممن فعلوا مثله؟ هل لا يمكن تجاوز فعله؟ كل هذه المزايا جميلة بالفعل. هناك موارد أخرى للتضخيم. ينبغي الوضع في الاعتبار الظروف والفرص، خاصة إذا كان الإجراء غير متوقع. وهذا سؤال مرة أخرى: هل نجح نفس الإجراء عدة مرات؟ لذلك فهو يبدو رائعًا، بما أنَّه لا يدين بأي شيء للحظ، ولكن كل شيء للمؤلف وحده. هناك مرة أخرى هذا: هل أدى الإجراء إلى اتخاذ تدابير مؤسسية، أو تكريمات لإثارة المضاهاة؟ [...] وهذا أيضًا: هل أثار كاتب الفعل الأمدوحة الأولى؟ [...] ولكن إذا لم يقدم هو نفسه مادة غنية بما يكفي، فينبغي أن يوضع (الفعل) في مقابلة مع الآخرين، بشرط أن يستحضر التناظر الرجال المشهورين. لأنَّه إذا كان المؤلف أعلى من الرجال النبلاء، فإنَّ الثناء يكتسب اتساعًا وجمالًا.» (البلاغة، الكتاب التاسع، 1368، 10 ـ 30أ)

أندريه مالرو، خطب جنائزية، «تحية لليونان، نيابة عن الحكومة الفرنسية من أجل الإضاءة الأولى للأكروبوليس، أثينا، 28 مايو 1959»، جاليمار، 1971.

عادت عبقرية اليونان إلى الظهور في العالم عدة مرات، لكنّها لم تكن هي نفسها دائمًا. كانت أكثر إبهارًا، في أثناء عصر النهضة، الذي عرفته بالكاد آسيا؛ إنَّها أكثر وضوحًا وأكثر إزعاجًا اليوم، كما نعرفه. وسرعان ما ستعيد عروض مثل هذا العرض الحياة إلى آثار مصر والهند، وسوف يردون بأصواتهم أشباح جميع الأماكن المسكونة. لكن الأكروبوليس[1] هو المكان الوحيد في العالم المسكون بالروح والشجاعة.

مقابل الشرق، نعلم اليوم أن اليونان خلقت نوعًا من الرجال لم يكن موجودًا على الإطلاق. إن مجد بريكليس ـ الرجل الذي كان ولا يزال ترتبط الأسطورة باسمه ـ هو أن يكون في الوقت نفسه أعظم خادم للمدينة، وفيلسوفًا وفنانًا؛ لن يصل إلينا إسخيلوس وسوفوكليس بالطريقة نفسها إذا لم نتذكر أنهما كانا مقاتلين. بالنسبة للعالم، لا تزال اليونان هي أثينا المفكرة التي تعتمد على رمحها، وقبلها، لم يتحد الفن بالرمح والفكر قط.

لا يمكننا المبالغة في إعلان ذلك: ما يغطي بالنسبة لنا كلمة الثقافة المرتبكة للغاية ـ كل إبداعات الفن والروح ـ إنها اليونان التي يرجع إليها مجد جعل الثقافة الوسيلة الرئيسية لتشكيل الإنسان؛ إنه من خلال الحضارة الأولى، ودون كتاب مقدس، كانت تعني كلمة ذكاء الاستجواب.

[...] بعد حين، ستخبرنا اليونان القديمة: «لقد بحثتُ عن الحقيقة، ووجدت العدل والحرية. لقد اخترعت استقلال الفن والعقل. لقد نَصبتُ لأول مرة، في مواجهة آلهته ـ الإنسان الذي يسجد في كل مكان منذ أربعة آلاف سنة، وفي الوقت نفسه، نَصبته أمام المستبد». إنَّها لغة بسيطة، لكننا نفهمها بوصفها لغة خالدة.

***

(1) معبد يوناني قديم. (المترجم)

المديح المفارق Éloge paradoxal

لوسيان، حوار الطفيلي

مثل العديدِ مِن النصوص في العالم اليوناني والروماني، قُدِّمَ هذا النص لأول مرة لجمهور الحضور بواسطة المؤلف، وهو سفسطائي متجول ومحاضر متميز. يمكنك سماع مدائح في ... البعوض أو ... الصلع.

الطفيلي هو شخصية نموذجية في الكوميديا، لدى اللاتينيين، وكذلك لدى موليير. في حوار يتألق بعبقرية، يعزو لوسيان، المتمرس على التدريبات المعقدة، براعته إلى الطفيلي، الذي يدعي أنه «أفضل المهن». بالطريقة الأفلاطونية، يُقدم الطفيلي سلسلة من الأسئلة المتعلقة بالتعريفات، من الأكثر عمومية إلى الخاص، حسب الأنواع والأجناس، إلى محاوره، الْمُكرَّس لإعطاء موافقته في كل مرة، ومِن ثَمَّ للاعتراف بامتياز مهنة الطفيلي، لأن «المهنة هي مجموعة من المعارف التي تطبق على غاية مفيدة في الحياة». لكن الحجاج يحشد أيضًا التطورات الرئيسية لإحباط الاعتراضات المحتملة.

وهذا اللقب يناسبني أفضل من لقب النحات فيدياس؛ لأن وظيفتي تمنحني بالتأكيد متعة أكبر من المتعة التي أعطاها تمثال فيدياس له [...]. بالنسبة لي، فإن نشاط الطفيلي يستحق أكثر من أي نشاط آخر اسم مهنة [...]. ثمة شيء واحد مؤكد: مثل كل المهن، تتطلب مهنتي عدة معارف، وأولها التعرف على الشخص القادر على إشباعنا، الشخص الذي لن نأسف لكونه أصبح طفيليًّا. ومع ذلك، فإن التمييز بين العملات المزيفة والعملات الأصلية هو مهنة. وبالنسبة للطفيلي، أليس من الصعب التمييز بين الرجال الطيبين والآخرين؟ ومع ذلك، فإنه لا يتضح للوهلة الأولى، كما هو الحال مع المال، ما يبرز قيمة الناس! وهذا حتى ما يرثيه الحكيم يوربيديس: «ما من سمة مميزة على جسد الشرير». هذا ما يجعل فن الطفيلي أعظم: إنَّه أفضل من إله، فهو يعرف كيف يكتشف الأشياء غير المرئية والمخفية. [...] لنفرح، بعد مأدبة، بأن نحدث أنفسنا أننا حققنا أقصى إفادة منها، أنه تجاوز جميع زملائه الأقل تقدمًا في المهنة، هل تعتقد أننا نصل إلى هذه المرحلة من دون تفكير ومن دون حكمة؟».

ومن هنا يأتي تعريف مهنة الطفيلي: «فن المشروبات والأطعمة، والكلمات التي نحصل بها على هذه المشروبات والأطعمة، من أجل غاية هي اللذة».

مصفحًا بالإشارات الهوميروسية، يؤكد الطفيلي أنَّ الشجاعة متأصلة في حالته: بينما يقضي الجنود وقتهم، وهم يتملكهم الخوف، في ضبط خوذهم، وارتداء دروعهم، ويرتجفون وهم يتخيلون أهوال الحرب، يقضي الطفيلي وقته وهو يأكل، ويبدو سعيدًا، وبمجرد أن يتحركوا، يكون من بين أول المقاتلين. يقف ولي نعمته خلفه مباشرة، ويغطيه الطفيلي بدرعه، كما كان «أجاكس» يحمي «توسر». عندما يطلق العدو هجومه، يعرض الطفيل نفسه لحماية ولي نعمته، لأنه يريد إنقاذ حياته على حساب حياته هو.

(ترجمة كلود تيرو، منقحة قليلًا، باريس، دار أرليا بوتش، 2007)

دو بيلاي، ألعاب ريفية مختلفة، «ترنيمة الصمم»

القصيدة المهداة إلى رونسار، الذي كان يعاني من صمم شديد في ذلك الوقت، وتجمع على نحو تراكمي، «مزايا» الصمم، وتنتقل ببراعة من المهرج (الذي لم يعد يسمع نهيق الحمار) إلى الهجاء.

«وأما إذا ما حرم مرض الصمم الأصم اللذة التي تأتي من التناغم الجميل؛ فإنه حرمه، ولمرات عديدة، من الشعور بملل توافق زائف، صوت سيئ، أداة مؤسفة، ضوضاء، عاصفة، جرس، كير حداد، كسر رأس، صوت عربة بدولابين وأغنية حلوة لحمار يشتكي بصوت رهيب. وإذا لم يستطع تذوق اللذة الشهية التي يتمتع بها المرء من حديث طيب يجري على الطاولة، لذلك فهو لا يتعرض لثرثرة مزعجة من واعظٍ متغطرس[1] أو مدع عام مزعج[2]، لثرثرة امرأة، لوعظ كاهن طويل، لتوبيخ خادم، لإهانات سيد، لثرثرة مهرج، لهجاء أباطرة بلاط، وهو ما يجعلك تريد أن تكون أصمًّا مئة مرة في اليوم.

فرانسيس بونج، مقطوعات (الأبيات 95 ـ 110).

ممارسة رائعة وخبيثة للأُسلوب، تلك النظرة التي تتناول «شيء من الطبيعة» ليس فاتحًا للشهية؛ ولكن أبعد من ذلك، فهي بمثابة مديح للصغير، للمألوف ـ «الروث» ليس «قذرًا» ـ إنها ممارسة مبتهجة لمصادرة البلاغة التي يقدمها المؤلف لنفسه: قصيدة نثر «صغيرة»، والتي لا تخلو أيضًا من التشابه مع الشيء المغنى: لا تُوجد هنا نزعة غنائية سهلة، ولا عواطفية «عجائن» و«لكنها ليست ملتصقة بشكل مزعج».

(1) تحرمه.

(2) جاهل، غير متعلم.

الروث

عجين، قش، سهل التفكك إلى حدٍّ ما. محترق، كريه الرائحة. تسحقه عجلات الكارتة، أو بالأحرى يحافظ عليه بمباعدة عجلات الكارتة. لقد أصبح يُنظر إليك على أنك شيء ثمين. ومع ذلك، لن تُجمع إلا بمجرفة. هنا يرى احترام الإنسان. صحيح أن رائحتك ستكون ساحرة قليلًا على اليدين. على أي حال، أنت لست آخر الذوق السيئ، ولست مثيرًا للاشمئزاز مثل فضلات الكلاب أو القطط، التي لها عيب يشبه كثيرًا عيوب الفضلات البشرية بسبب تناسقها مع ملاط العجائن الملتصقة على نحو مزعج.

الحكاية الخرافية الرمزية

فيدريوس، الحكاية الخرافية الإيسوبية، (الترجمة المؤلفون الأصليون)

مقدمة للكتاب الأول:

إيسوب، المؤلف الذي ابتكر مادتي، الحكاية الخرافية؛ لقد صقلت هذه الحكاية باستخدام الأبيات السينيرية[1]. تقدم هذه المجموعة الصغيرة ميزة مزدوجة: فَهي تجعل الناس يضحكون، وتوجه، من خلال التحذير بالمثال، حياة الرجل الحكيم. وإذا أراد شخص ما أن يماحكني، بحجة أن الأشجار هنا، بالإضافة إلى الحيوانات، تتحدث، فليتذكر أنني ألعب هنا بالخرافات والخيال.

الذئب والحمل:

اقترب الذئب والحمل من نفس جدول المياه مسرعين بسبب العطش. كان الذئب في أعلى مجرى الماء، والحمل، في سافلة المجرى تمامًا. حينئذ اخترع قاطع الطريق مدفوعًا بشراهة فمه ذريعة للشجار. قال: «لماذا، عكرت الماء حيث كنت أشرب؟»، رد الحيوان الصوفي الصغير مرتجفًا: «كيف لي، أخبرني أيها الذئب، أن أفعل ما تشكو منه؟ منك يأتيني التيار الذي أشرب منه». ثم واجه الحقيقة القوية لهذا الدحض، وأصر: «منذ أقل من ستة أشهر، قلت أشياء سيئة عني». فأجاب الحمل: «لكنني لم أكن ولدت بعد». «لذلك ربما كان والدك، باسم هرقل، الذي تحدث عني بشكل سيئ»، أصر الآخر؛ ثم أمسك به ومزقه.

ـ القتل غير العادل.

(1) السينسير الإيامبي هو نوع من الشعر اللاتيني، موروث من الشعر الإيامبي الإغريقي ثلاثي التفاعيل، ويتألف من ستة أقدام إيامبية. (المترجم)

كُتبت هذه الحكاية الرمزية للتنديد بالرجال الذين يضطهدون الأبرياء تحت ذرائع زائفة.

لافونتين «الذئب والحمل»، الحكايات الخرافية، الكتاب الأول، الحكاية العشرون.

للقوة منطقها الغاشم دائمًا؛ وهذا ما سوف نعرضه في الحكاية. ذهب حمل إلى جدول ماء متدفق صافٍ ليطفئ ظمأه. يظهر ذئب كان يبحث عن مغامرة، وكان الجوع قد جذبه إلى مثل هذه الأماكن. صاح غاضبًا «أي جرأة دفعتك لأن تعكر مشربي؟» سوف تعاقب على جرأتك هذه.

ـ مولاي، أجاب الحمل، غضبك ليس في محله؛ لكن بالأحرى أن تنظر إلى أن المكان الذي سوف أشرب منه على بعد أكثر من عشرين خطوة أسفل مكانك، ومِن ثَمَّ بأي حال من الأحوال لا أستطيع أن أعكر مشربك.

ـ أنت تعكره، قال هذا الوحش القاسي، وأعلم أنك تناولتني بسوء العام الماضي.

ـ كيف كنت سأفعل ذلك ولم أكن ولدت؟

واستأنف الحمل، ما زلت أرضع حتى اليوم.

ـ إذا لم تكن أنت، فهو أخوك.

ـ ليس لي أي إخوة.

ـ لذا فهو أحد أقاربك: الكل يلهث بالكلام من حولي، أنت ورعاتك وكلابك. قيل لي ذلك: لقد آن أوان انتقامي.

حمله الذئب إلى الغابة بعيدًا، ثم أكله دون أي شكل من أشكال المحاكمة.

***

الرسالة lettre

الرسالة الوعظية. سينيكا، رسائل إلى لوسيليوس، الكتاب السادس، 1 ـ 5 (ترجمة هنري نوبلو، الآداب الجميلة 1985).

يسلط هذان المقتطفان الضوء على اهتمام المعلم بملاحظة تقدمه الخاص، فضلًا عن تقدم التلميذ، وهي طريقة لخلق موازنة في علاقة المعلم مع التلميذ، ومنحه الأمل في نفس التحسن، وللتعبير عن الثقة والصداقة.

أشعر، يا لوسيليوس، أن ما يجري بداخلي ليس فقط تطهيرًا، بل تحولًا، ومع ذلك لا يمكنني أن أعد أو آمل بالفعل أنه لم يتبق في داخلي شيء ينبغي أن يتحسن. [...]

أود حقًا أنْ أشاركك هذا التحول المفاجئ للغاية لوجودي: فهذا يعني أنني كنت سأبدأ في الحصول على ثقة أكبر في صداقتنا.

ـ أنا أتحدث عن صداقة حقيقية، صداقة لا ينقضها رجاء ولا خوف ولا مصلحة شخصية، عن تلك الصداقة الجميلة التي تموت معنا فقط، والتي من أجلها يمكن أن نموت. [...]

لا يمكنك أن تتخيل أي منفعة أحصل عليها كل يوم والتي أراها بأم عيني. ستقول لي: «أعطني ما أكسبته لك التجربة من كفاءة». وأنا أيضًا أريد ذلك فقط، لأنقل إليك كل ما اكتسبته، وإذ كنت أرغب في التعلم، فهذا من أجل التدريس؛ مهما كان الاكتشاف رائعًا ومفيدًا، فإنه لا يمكن أن يجلب لي متعة حقيقية إذا كنت الشخص الوحيد الذي يعرفه. إذا كانت الحكمة قد منحت لي بشرط الاحتفاظ بها في داخلي، وعدم الكشف عنها، فسأرفضها: لا خير لامتلاكها إذا لم يتم تشاركها.

لذا سأرسل لك الكتب المعنية، وحتى أجنبك قضاء الكثير من الوقت في البحث عن الفقرات المفيدة، سوف أضع علامات عليها حتى تتمكن من الانتقال مباشرة إلى تلك التي نالت استحساني وإعجابي.

كتب فولتير إلى «تيريو»، صديق الشباب، المقرب، الذي ظل كذلك حتى وفاته. كان كسولًا وطفيليًا، ومن هنا جاءت الإشارة إلى الممول الثري والراعي في بداية الرسالة. كتب فولتير العديد من الرسائل الوعظية، مازجًا بين الفكاهة والجدية بنسب تتكيف دائمًا، حسب الشخص المرسل إليه الرسالة.

«لا ألومك على تناول طعام العشاء كل مساء مع السيد «دو لا بوبلينير»؛ ألومك على الحد هنالك من مجمل أفكارك وآمالك. أنت تعيش كأن الإنسان مخلوق للعشاء فقط، وإنك موجود فقط من العاشرة ليلًا حتى الثانية بعد منتصف الليل. تبقى في محبسك حتى يحين وقت العرض، وتتبدد أدخنة عشاء الليلة السابقة؛ لذلك ليس لديك لحظة للتفكير في نفسك وأصدقائك؛ ما يجعل كتابة رسالة عبئًا عليك. [...]

لقد تجاوزت شبابك، وسرعان ما أصبحت شيخًا وعاجزًا؛ هذا ما عليك التفكير فيه. عليك أن تعد نفسك لنهاية خريف هادئ وسعيد ومستقل. ماذا سيحدث لك عندما تكون مريضًا ومهجورًا؟ هل سيكون عزاء لك أن تقول: «لقد شربت نبيذ الشمبانيا في الماضي بصحبة جيدة؟ ضع في اعتبارك أن الزجاجة التي كان قد تم الاحتفال بها، عندما كانت مليئة بمياه بربادوس [خمور من إحدى جزر الأنتيل]، أُلْقِيتْ في الزاوية حالما انكسرت، وتبقى أجزاء في التراب؛ إنّ هذا ما يحدث لكل أولئك الذين يحلمون بأن تتسع لهم بعض الوجبات الصغيرة فقط، وأنَّ نهايةَ رجلٍ عجوزٍ عاجزٍ عَديمِ الفائدةِ أمرٌ مثيرٌ للشفقةِ. إذا لم يمنحك ذلك القليل من الشجاعة، ويحفزك للتخلص من الخدر الذي تستسلم روحك له، فلن يشفيك شيء؛ إذا كنت أحبك أقل، لمزحت بشأن كسلك؛ لكنّي أحبك، ولذلك أوبّخك كثيرًا.

بعد قولي هذا، فكر في نفسك، ثم فكر في أصدقائك؛ اشرب نبيذ الشمبانيا مع أشخاص لطيفين، لكن افعل شيئًا يجعلك يومًا ما في وضع يسمح لك بشرب النبيذ الخاص بك. لا تنس أصدقاءك، ولا تمض شهورًا دون كتابة كلمة لهم.

لونيفيل، 12 يونيو 1735.

يمارس فلوبير، عند الكتابة إلى كتاب آخرين أصدقاء ومقربين، نموذج الرسالة «الوعظية»: تقديم النصائح والاعتراف بالموهبة:

اعمل واعمل، واكتب، واكتب طالما تستطيع، وطالما ملهمتك تستحوذ عليك. هذا أفضل رسول، أفضل عربة تنقلك داخل الحياة. إنَّ التعب من الوجود لا يثقل كاهلنا عندما نؤلف. [...]

اكتشف ما طبيعتك، وكن متناغمًا معها. كما يقول هوراس: «متناغم مع» Sibi constat. كل شيء هنا. [...] افعل مثلي: انفصل عن العالم الخارجي، عش مثل دب ـ الدب قطبي ـ ترسل إلى الجحيم كل شيء، كل شيء وبنفسك، إن كان يلائمك ذلك. توجد الآن فجوة كبيرة بيني وبين العالم لدرجة أنني أتفاجأ أحيانًا لسماع قول أكثر الأشياء طبيعية وأكثرها بساطة» (رسالة إلى ألفريد لو بويتفين، سبتمبر 1845).

***

المقولة maxime

ارسطو، بلاغة

كما هو الحال مع الحكاية الخرافية، ينظر أرسطو للمقولة وتعريفها، ووظائفها، واستخدامها بالمعنى الصحيح، داخل إطار الحجاج والخطاب العام. ليس بوصفه كاتبًا أخلاقيًّا. كما يطرح أيضًا السؤال التالي:

متى ينبغي أن يصاحب المقولة مبرر؟

لا يمكن فهم المقولة إلا من خلال هذه النظرية العامة للتواصل التي هي البلاغة، ومِن ثَمَّ يُظهر هذا المقطع ثراء الملاحظة: إنَّه فن التكيف الدائم مع السياق. يستعير من الكتاب، حتى لو كان ذلك يعني تعديل معنى المقولة، خارج السياق، كما هو الحال مع هوميروس هنا، أو مع القول المأثور المدون في معبد دلفي «اعرف نفسك بنفسك».

التعريف: «المقولة هو قول جازم/ حجاج لا يتعلق بالخاص، ولكن بالعام، وليس بأي موضوع (مثل «الخط المستقيم هو عكس المنحنى»)، ولكن بكل ما يتعلق بالفعل. [...] «لا ينبغي أبدًا، إذا كان لديك الفطرة السليمة، أن تمنح أطفالك الكثير من التعليم» (يوربيدوس، ميديا، 294 ـ 295). هذه مقولة؛ ولكن إذا أضفنا السبب، فإنَّ الكل يعطي شكلًا من أشكال الحجاج: «بالإضافةِ إلى الكسل الَّذي يسيطر عليهم، فإنَّهم سينالون عداءَ وغيرةَ مواطنيهم» 296 ـ 297. [...]

طريقة الاستخدام: «يناسب التعبير بواسطة المقولات أشخاص في سن معينة، وحول موضوعات يمتلك المرء خبرة بها، لأنَّ القيام بذلك دون أن يكون العمر غير مناسب، ودون أن يكون لدينا خبرة بصدد الموضوعات نتحدث عنها، إنه بمثابة غباء ونقص في التعليم». [...]

لا بَأس بتعميم ما هو غير عام عندما يشتكي المتحدث أو يبالغ، وسيتم ذلك إما في بداية العرض التوضيحي أو بعده. يجب أيضًا أن نلجأ إلى الأقوال المبتذلة، إذا كانت مفيدة: في الواقع، هي معروفة، لذلك نعتقد أنها تستند إلى الموافقة الجماعية، ونعتبرها صحيحة. [...] على سبيل المثال، إذا دُفِعَ المرء لخوض معركة مع قوات أقل شأنًا، سيقول المرء «إله الحرب محايد» [هوميروس، الإلياذة، الفصل الثامن عشر، البيت 309].

ولكن لا يزال من الضروري استخدام مقولات لمعارضة الأقوال المأثورة التي أصبحت منفعة عامة (على سبيل المثال «اعرف نفسك بنفسك»): عندما يظهر الطابع الذي يعرضه المتحدث في ضوء أكثر ملاءمة، أو عندما ينطق بالمقولة التي تعارض القول المأثور بدافع العاطفة. في الحالة الأخيرة، سيقول الخطيب في حالة من الغضب: «مِن الخطأ الادعاء بأنَّه يجب على المرء أن يعرف نفسه، لأنَّه لو كان هذا الشخص قد عرف نفسه، لما تجرأ قط على الادعاء بأنَّه انتُخِبَ استراتيجيًّا». ستبدو الصورة التي يعطيها الخطيب أكثر ملاءمة إذا قال، على سبيل المثال: «يجب ألَّا نحب كما لو كان علينا أن نكره يومًا ما»، وهي صيغة مبتذلة، ولكن على العكس من ذلك نكره كما لو كان ينبغي أن نحب ما يوم. [...]»

بوصفها سلاحًا: «المقولات هي مساعدة كبيرة للخطيب: أولًا، المستمعون فظّون إلى حدٍّ ما، ويكونون سعداء إذا تحدث بشكل عام، ويطابق آراء كل منهم على وجه الخصوص. [...] هناك سبب حاسم آخر: تتيح المقولة للخطاب بتنقية طابع الخطيب».

سينيكا، رسائل إلى لوسيليوس

الكتاب الرابع، الرسالة الثانية والثلاثين، الفقرة الرابعة: هل تريد أن تعرف لماذا ينظر الرجال إلى المستقبل فقط؟ لا أحد يعرف كيف يكون ملكه.

الكتاب الثاني، الرسالة السابعة والتسعين: يكاد يكون معجزة أن تشيخ وأنت نبيلًا.

الكتاب العاشر، الرسالة السَّابعة والثامنة: إن تسّاهلَ الآلِهةِ تجاه أولئك الذين يأخذون النذور؛ قد دمَّرَ عائلات بأكملها.

سينيكا، ميديا (الأبيات 194 ـ 200، ترجمة «ليون هيرمان»، تنقيح طفيف، دار الآداب الجميلة).

نجد المشهد القانوني للمأساة غني، هنا مقابلة بين ميديا ومن يريد فصلها عن زوجها جيسون، كريون، ويعتزم نفيها مع حرمانها من أطفالها أيضًا، بالمقولات اللامعة والقوية، التي حملتها الردود السريعة Stichomythia:

ميديا ـ إذا كنت قاضيًا، فاستمع إلى القضية؛ إذا كنت طاغية، فلتأمر.

كريون ـ عادل أم غير عادل، فلتخضعي لأمر الملك.

ميديا ـ الملوك الظالمة لا تدوم طويلًا.

كريون ـ اذهبي واشتكي إلى ملك كولخيس[1].

ميديا ـ سأعود؛ فليكن: لكن الذي أحضرني يعيدني[2].

كريون ـ جاء طلبك بعد فوات الأوان: تم إصدار حكمي.

ميديا ـ الحكم دون الاستماع إلى الطرف الآخر، حتى لو كان الحكم عادلًا، فإننا نحكم بشكل غير عادل.

تقاوم المقولة، وتبقى على قيد الحياة، من كورني ولارشفوكو إلى جوزيف جوبير (1754 ـ 1824) وسيوران (القرن العشرين)

لاروشفوكو، المقولات:

هناك عدد قليل من النساء الصادقات اللواتي لم يَتْعَبن مِن مهنتهن. (المقولة 367).

ثمة صفات سيئة تصنع مواهب عظيمة. (المقولة 468).

في بعض الأحيان تكون تعاستنا لخداعنا ممن نحب، أقل من تحررنا من الوهم؛ (المقولة 395).

جوبير، مقولات وأفكار

إن عجزنا دائمًا هو ما يثير سخطنا.

يَجْب أن يمضي القلب أمام العقل، والتَّسامح قبل الحقيقة. كل شيء يشيخ، حتى التقدير، إذا لم نتوخ الحذر.

نقضي الحياة كلها منشغلين بالآخرين؛ نقضي نصفها نحبهم، والنصف الآخر نغتابهم.

سيوران، القياسات المنطقية للمرارة (فوليو إيسيه، دار جاليمار [1952]، 1980).

احذر من الذين يديرون ظهورهم للحب والطموح والمجتمع، سوف ينتقمون للتخلي عن ذلك.

يجب أن تتذكر أن كل فكرة تدمير لابتسامة.

---

(1) كانت ميديا ابنة ملك كولخيس

(2) إنه جاسون

الملل قلق يرقانيّ، أمّا الكآبة فهي حِقْدٌ حالم

اعترافات وتحريمات، سلسلة أركيد جاليمار، 1987:

الأديان، مثل الأيديولوجيات التي ورثت عنها رذائلها، تتلخص في حروب صليبية ضد الفكاهة.

هل يمكن أن نتخيل ساكن مدينة ليس له روح قاتل؟ (المرجع نفسه).

قصيدة الأود

بين اللبلاب والغار، قصائد هوراس:

بالنسبة لي بالأحرى اللبلاب، مكافأة الرؤوس الحصيفة، استهلال بين آلهة السماء، بالنسبة لي نضارة البساتين وجوقات الحوريات الرشيقة المختلطة مع الساتير[1]، بعيدًا عن الناس، إذا لم تخنق «يوتيرب» ربة الشعر الغنائي أصوات الفلوت، إذا لم ترفض «بوليمينيا» شد أوتار الباربيتون؛ وإذا كنت يا «ماكينياس» تجمعني بالشعراء الملهمين فسألمس النجوم بأعلى رأسي. (الأودات، الكتاب الأول، 28 ـ 36)

آخر قصيدة من الكتاب الثالث يحل محل لبلاب باخوس غار أبولو، الأكثر نبلًا:

لقد انتهيت، لقد أكملت معلمًا أكثر متانة من البرونز، أعلى من الأهرامات في حالتها المهيبة، والمطر الجارف، ولن يستطيع أكيلون[2] الجامح تدميره، ولا يمكن أن تتخلص منه السنوات المتعاقبة التي لا حصر لها ولا الزمن. لا، لن أموت بالكامل، الجزء الأكبر سوف يتجنب الإلهة الجنائزية «ليبيتين»؛ سوف أقف أيضًا لفترة طويلة، وأظل جديدًا بثناء المستقبل، بينما يصعد البابا العظيم والفتاة الطاهرة الصامتة إلى مبنى الكابيتول. سيقال: قادمًا من البلد التي يهدر فيها «أوفيد»[3] العنيف، وحيث كان فقيرًا في الماء وينبع من لا شيء، سيطر «دونوس»[4] بسلطته على الشعوب الريفية، وكنت أول من أدخل أغنية «إيولي»

(1) ذكر من القوات المصاحبة لإله المراعي والصيد البري والأحراش بان وديونيسوس إله الخمر عند الإغريق القدماء وملهم طقوس الابتهاج والنشوة، الساتير له ملامح تشبه ملامح (الماعز). (المترجم)

(2) في الأساطير الرومانية إله الرياح. (المترجم)

(3) نهر في جنوب إيطاليا (المترجم)

(4) إله الغابة (المترجم)

بالإيقاعات الإيطالية[1]. فلتتزين، ميلبومين[2]، بالفخر الذي تستدعيه مزاياي، وغار دلفي، الميمون، وبشَعري. (الأودات، الكتاب الثالث، 30)

رونسار، الأودات، الكتاب الرابع، الأود الرابعة؛ «عن انتخاب ضريحه» (الأبيات 1 ـ 24، 33 ـ 40).

إنها هنا القصيدة الهوراسية الأبيقورية، التي يحركها حب مسقط الرأس والطبيعة، والتي يستعيدها رونسار، ببراعة وابتكار مذهلين، يُعززها خفة الأوزان. خفة لا تخفي الرغبة في القبر، وهو هنا «ضريح»، قبر من الخضرة والمياه، موضع لطيف «locus amoenus *»، وهو ذو رمزية بارزة بالنسبة لشاعر فندموا.

«أيتها المغارات، وأنت، يا ينابيع هذه الصخور المترفعة التي تندفع بخطوة زلقة إلى الأسفل، وأنت أيتها الغابات والأمواج عبر هذه المروج المتجولة، وأنت أيتها الضفاف والغابات، اسمعي صوتي. عندما تقضي السماء وتحين ساعة موتي، سأكون مسرورًا بإقامة لطيفة لسجل عادي، أريد، أسمع، أطلب، أن أُمنح ضريحًا، ليس بالقرب من الملوك الذين ربيتهم، ولا النقوش الذهبية، ولكن في هذه الجزيرة الخضراء حيث يتدفق مسار «اللوار» نصف المفتوح في الجوار، حيث يصادق «براي» همسات ماء النوم من حضنها. [...] قد تنبت الأرض مني لبلاب يقبلني مرات عديدة في كل مكان والكرمة تلوي زخارف ضريحي، مما يلقي متناثرة من جميع الجوانب.»

الرواية المسارية/التعليمية

أبوليوس، الحمار الذهبي أو التحولات (الكتاب. الحادي عشر، ترجمة. دار الآداب الجميلة).

في الكتاب الحادي عشر، متأثرة بصلاة لوسيوس، الذي كان لا يزال مسجونًا في شكل حماره، تظهر له الإلهة إيزيس، وتكشف له عن هويتها، في هذا النص الرائع الذي يتميز بالميل إلى التوفيق بين المعتقدات:

(الكتاب الحادي عشر، 5، 1) آتي إليك، يا لوسيوس، متأثرة بصلواتك. أنا الطبيعة، أم

(1) الشعوب التي دخلت إيطاليا قبل تأسيس روما (المترجم)
(2) ربة الموسيقى (المترجم)

كل شيء، سيدة العناصر، المبدأ الأصلي للقرون، الألوهية العليا، ملكة مانيس، الأولى بين سكان السماء، النمط العالمي للآلهة والإلهات. موطن الآلهة وقبابها المضيئة، والبحر ونسائمها الرطبة، والجحيم وفوضاه الصامتة، تخضع لقوانيني: قوة فريدة تُعبد في العديد من الجوانب والأشكال والبدع وأسماء شعوب على الأرض.

(2) بالنسبة للجنس البدائي للفريجيين[1]، أنا إلهة بيسينونتي[2] وأم الآلهة؛ السكان الأصليون في «أتيكا» يدعونني مينيرفا الكيكروبسية[3]. أنا فينوس بافيين لسكان جزر قبرص، ديان ديكتين للكريتيين بسهامهم التي لا مفر منها. [...] لكن شعوب إثيوبيا، والأرديان[4] والعصور القديمة ومصر الفقيهة، الأراضي التي تفضلها الشمس بأشعتها الوليدة، يعبدونني فقط، ويمنحوني اسمي الحقيقي الإلهة إيزيس.

(4) جفف دموعك، توقف عن شكواك؛ أشفقت على مصائبك: جئت إليك، مواتية وميمونة؛ فلتبعد الحزن الأسود، ستلد لك عنايتي يوم الخلاص.

نيرفال، أوريليا، الجزء الأول، الفصل السادس (مقتطفات)

يعلم الجميع أَنَّ الشمس لا تُرى في الأحلام أبدًا، على الرَّغم من أننا غالبًا ما نرى إشراقًا أكثر حدة. الأشياء والأجسام مضيئة من تلقاء نفسها؛ رأيت نفسي في حديقة صغيرة فيها تعريشات كرم ممتدة على شكل مهد محملة بعناقيد ثقيلة من العنب الأبيض والأسود؛ بينما كانت السيدة التي أرشدتني تتقدم تحت هذا المهد، ظِلُّ التعريشات المتقاطعة متنوعٌ في عينيّ بأشكاله وكسوته. [...]

السيدة التي كنت أتابعها، أظهرت بالتفصيل خصرها النحيف من خلال حركة موجت ثنيات فستانها التفتا الْمُتغيّر، وأحاط ذراعها العاري برشاقة ساق طويل لنبات الخطمية، ثم بدأ ينمو تحت شعاع واضح من الضوء؛ وهكذا أخذت الحديقة شكلها شيئًا فشيئًا، وأصبحت البساتين والأشجار زهيرات وزينة ثيابها؛ بينما كانت صورتها وذراعيها يطبعان

(1) فريجيا إقليم قديم في الوسط الغربي من الأناضول استوطنه ناس سماهم اليونانيون الفريجيين والذين حكموا آسيا الصغرى بعد انهيار الإمبراطورية الحيثية في القرن الثالث عشر قبل الميلاد وحتى انهيارهم وصعود ليديا في القرن السابع قبل الميلاد. (المترجم)

(2) مدينة قديمة كانت تقع في آسيا الصغرى. (المترجم)

(3) نسبة إلى الملك كيكروبوس مؤسس أثينا. (المترجم)

(4) ابنة ملك كريت مينوس ابن زيوس. (المترجم)

ملامحهما على غيوم السماء الأرجوانية. لقد فقدت رؤيتها وهي تتجسد، لأنّها بدت وكأنها تتلاشى في عظمتها. «أوه! لا تهربي! صرختُ... لأن الطبيعة تموت معك!».

***

الهجاء Satire

جوفينال[1]، هجائيات، الكتاب السادس: ضد النساء

(ترجمة دار الآداب الجميلة «Les Belles Lettres»، منقحة بعض الشيء)

النمط: المرأة العالمة، قبل موليير (الأبيات 434 ـ 444):

والأكثر إِضْجارًا أيضًا أن ذلك الشخص الذي بالكاد يجلس على المائدة يمدح فيرجيل، ويغفر لديدو انتحاره، ويماثل بين الشعراء، ويقارن بينهم، ويضع في كفتي الميزان هنا فيرجيل، وهناك هوميروس. ينحني النحاة، ويعترف البلاغيون بالهزيمة، والطاولة بأكملها تصمت؛ من المستحيل على المحامي أو منادي البلدة، أو حتى لامرأة أخرى، أن تقول كلمة واحدة، فهو يصعقنا بالكلمات؛ ما يشبه قعقعة القدور والأجراس. لا حاجة للأبواق أو الآلات النحاسية: بمفرده، سيكون قادرًا على مساعدة القمر في محنته[2] [...] آمل ألا يكون للمرأة التي تشاركك الفراش أسلوب خاص بها، ولا تستخدم الأنتميم enthymeme[3] الملتوية في عبارات دائرية؛ نرجو ألاَّ تعرف كل شيء في التاريخ وألاَّ تفهم كل ما تقرأه! [...] أُريد أنْ يَكون الزّوج قادرًا على تحمّل اللّحن النحوي.

النساء العالمات، موليير، الفصل الأول، المشهد الثالث، خطبة كليتاندر، (الأبيات 215 ـ 226).

لم يستطع قلبي قط، لقد ولد صادقًا جدًّا، حتى إنه يأبى أن يتملق شخصية أختك، والنساء العالمات لا يناسبن ذوقي. أستجيب للمرأة الواضحة في كل شيء؛ لكنني لا أُريد العاطفة الصادمة وأن تصبح عالمة لمجرد أن تكون عالمة؛ وغالبًا أحب، عندما تُطرح الأسئلة، أن تعرف كيف تتجاهل الأشياء التي تعرفها؛ أخيرًا، أريدها أن تخفي دراستها، ويجب أن

(1) شاعر هجائي روماني له سبعة عشر عملاً شعريًا وولد عام 55 قبل الميلاد. (المترجم)

(2) طريقة لعلاج أشكال الكسوف في العصور القديمة.

(3) الأنتميم هو قياس منطقي مبسط

يكون لديها معرفة دون الرغبة في أن نعرف ذلك، دون الاستشهاد بالمؤلفين، دون التشدق بكلمات كبيرة، وإبراز الذكاء في أدنى كلماتها.

الخطبة التي رددتها «كريزال»، مخاطبة أختها «فيلامنت» (الفصل الثاني، المشهد السابع):

إليك أتحدث يا أختي. أراكِ تستائين من أي لحن في القواعد أثناء التحدث؛ لكنك تخطئين، كم أنت غريبة السلوك! كتبك الخالدة لا ترضيني، لأنَّك، بعيدًا عن بلوتارك الذي يثير حفيظتي، يجب أن تحرقي كل ما تحويه مكتبتك، وأن تتركي العلم لأطباء المدينة».

(الأبيات. 558 ـ 585)

المعجم

- Actio الفعل: de agree مِن فعل، «دفع/ حثَّ، قاد»؛ جزء من البلاغة يقنن جميع الجوانب المادية للأداء الخطابي؛ تسمح فصاحة الجسد للمتكلم «بدفع» الجمهور نحو الرسالة التي يدافع عنها؛ كما تُشير إلى طريقة التصرف (انظر «الكوميديا»، «المأساة»).
- Amplificatio: التضخيم. مجموعة من الممارسات التي تهدف إلى إعطاء مجال أوسع للحجاج، إمَّا عن طريق توسيع الرّسالة مِن خلال الاختلافات، أَو بشكلٍ خاصٍ عن طريق حشد «المواضع»، لإثبات خطورة القضايا وطابعها النموذجي. (ومواضع مختلفة)
- catharsis: من cathairô، «تطهير purger»، مصطلح طبي؛ «تطهير العواطف» purgation des passions، خاص بالمأساة وَفْقًا لأرسطو (وبالكوميديا)، (انظر «الكوميديا»، «المأساة»).
- chant amoebée: أُنشودة تناوبية، مقننة للغاية، بين اثنين من الرعاة يتفاعلان بعضهما مع بعض مِن خلال تحدٍّ، شعري، موسيقي، غرامي (انظر «الرعوي»، «الكوميديا»، «الرواية الرعوية»، «المأساة»).
- Chrie: كلمة يونانية تعني «فائدة/ جدوى»؛ تشير إلى حكاية موجزة (كلام أو فعل مع كلام)، الَّتي قد تكون «مفيدةً» للخطيب في المستقبل. كانت تُمارس في المدارس البلاغية: طور التلميذ الفائدة chrie وَفْقَ نظام ثابت: مديح الشخصية، وإعادة صياغة النص، وتبرير الكلمة أو الفعل، والاقتباسات التي تسير في المنحى نفسه، والاستنتاج الأخلاقي.
- commentarius: «مساعدات الذاكرة»؛ المفكرة، يوميات سفينة، ذاكرة، تسجيل (انظر «السيرة الذاتية»، «البورتريه الذاتي»، «التاريخ»، «الحكمة»، «الذاكرة»، «الرسالة»، «قصة الرحلة»).

- Dispositio: مجموعة من المسائل التي تطرح من خلال تمفصل الأجزاء المتتالية لخطاب ما، والحلول التي ستُوفَّر وَفْقًا لمعايير كل ظرفٍ (ومواضع مختلفة).
- disputatio: «عرض نقطة بنقطة» لأطروحة يتم دعمها وطرحها للنقاش (انظر «الكوميديا»، «المحاورة»، «الحكاية الخرافية الرمزية»، «التاريخ»، «المأساة»).
- Ecphrasis:الوصف الدقيق. وصف مصقول ومشفّر لعمل فني من خلال نص أدبي من أي جنس؛ أو لأي شيء في العالم قُدم كما لو كان عملًا فنيًا (ومواضع مختلفة).
- enargeia: تألق التعبير، الَّذي يعطي تأثيرًا مهلوسًا للرؤية ولحضور كل ما هو مذكور؛ مجموعة من الصور البلاغية التي تؤكد هذا التأثير (مواضع مختلفة).
- encomiastique: متعلق بالمديح. (مواضع مختلفة)
- épidictique: في الاستخدام، نفس معنى «encomiastique» أي تتعلق بكتابة المديح.
- épigramme: الإبيجرام حرفيًّا «النقش» على سطح؛ قصيدة قصيرة، حول أي شيء، بارعة ولاذعة، وخاصة بواسطة نقطتها الأخيرة، التي تؤلم (انظر «الكوميديا»، «المرثية»، «الرسالة الشعرية»، «الرسالة»، «الأود»، «الهجاء»).
- ethopée: من ethos أخلاق/ طابع (انظر أدناه) و epos «الكلام»؛ وصف يسلط الضوء على طابع شخصية حقيقية أو خيالية (انظر «الرسالة»، «الرواية الملحمية»، «الرواية الرومانسية»، «الهجاء»، «المأساة»).
- ethos: «الأخلاق»، «الطباع»؛ مجموعة من الإمكانات التي تطرح على الخطيب من خلال الصورة التي يريد أن يعكسها عن طباع المستمعين والأشخاص المعنيين، باعتبارها دليلا؛ مجموعة من المعارف النفسية والأخلاقية التي يحشدها لجعل حجته مقبولة (انظر «المحاورة»، «المديح»، «التاريخ»، «الهجاء»، «المأساة»).
- exemplum: قصة قصيرة، تاريخية أو خيالية، ذات قيمة عالمية عن طريق الاستقراء (مواضع مختلفة).
- Genus humile: الجنس المتواضع. وفقًا للتقسيم الثلاثي البلاغي، هناك ثلاثة سجلات رئيسية للتعبير؛ سجل «الجنس المتواضع»، وهو سجل «بسيط» مخصص لعرض عدة حقائق في خطاب، ومِن ثَمَّ، أي تواصل بين الأقارب (انظر «المرثية»، «الرسالة»)؛ «الجنس السامي»، سجل «رفيع»، مخصص للحظات الخطاب المثيرة

للشفقة، والجليلة، ومِن ثَمَّ، للأجناس الأدبية العظيمة (انظر «الأود»)؛ «جنس أوسط» genus temperatum، سجل «وسط»، وهو ما يميز التاريخ والرواية.

- hypomnèmata: مساعدات الذاكرة.»بيان على سبيل الاحتياط»؛ مفكرة تهدف إلى تسهيل تذكر واقعة ما (انظر «السيرة الذاتية»، «البورتريه الذاتي»، «التاريخ»).
- idylle: تصغير eidos، «شكل»: «نموذج صغير»، لوحة شعرية صغيرة (انظر «القصيدة الريفية»، «المرثية»، «الأود»، «الرواية الرعوية»).
- imagines agentes: تخيلات وسيطة، «الصور التي تدفع» القارئ أو المستمع، من خلال إثارة طاقتهما والطبيعة النموذجية للشخص أو الشيء التي تمثل السخط، والتمرد، والإعجاب، والتحويل (ومواضع مختلفة).
- Imitatio: المحاكاة. مجموعة من الممارسات المدرسية والأدبية تهدف إلى «المحاكاة» (إعادة الكتابة بطرق متعددة) نص له مرجعية نقيس عليها (ومواضع مختلفة).
- indignatio de indignus: غير الجدير، «الإساءة إلى الكرامة»؛ مجموعة من الموضوعات والصور القادرة على إثارة الغضب ضد أي شيء يعتبره الخطيب اِسْتُهْزِأَ به عن طريق الخطأ (انظر «الكوميديا»، «المديح»، «الرسالة الشعرية»، «المذكرات»، «الهجاء»، «المأساة»).
- inventio: de invenire من يوجد: «يعثر على»؛ مجموعة من الإمكانات التي تطرح على المتحدث من خلال تعبئة الحجج، والّتي يجب أن نتعلم كيف نجدها ونستخدمها بشكل وثيق الصلة بالموضوع، من خلال «المواضع» التي توجد احتياطيًّا.
- Locus: انظر «topos». الموضع ـ المكان.
- locus amoenus: حرفيًّا «مكان للحب»؛ مكان لطيف ومكان من أجل الحب (انظر «السيرة الذاتية»، «البورتريه الذاتي»، «القصيدة الريفية»، «الأود»، «حكاية الرحلة»، «الرواية المسارية»، «الرواية الرعوية»، «الرواية الرومانسية»).
- Memoria: الذاكرة.مجموعة من الإمكانات التي يطرحها استظهار الخطاب ووسائل يجب تنفيذها؛ ars memoriae، فن توزيع أجزاء الخطاب في غرف مختلفة من مبنى خيالي (ومواضع مختلفة).

- mimesis: «المحاكاة»؛ مصطلح من معجم الفلسفة، وكذلك من معجم الشعرية، حيث يأخذ معاني مختلفةً. الاتجاه إلى التمثيل، بالنسبة لأرسطو، هو فطري في البشر. بالنسبة له، هناك «المحاكاة»، من ناحية مثل إنتاج الصور، من ناحية أخرى مثل «صياغة حكاية خرافية أو قصة» ـ ترويح عن النفس، والحالة هذه، لأنَّها تتبع المعقول وليس الحقيقي (مواضع مختلفة).
- mirabilia: حرفيًا «الجدير بالدهشة»؛ كل تلك الأشياء التي من المحتمل أن تثير الدهشة والإعجاب مِن قِبل شخصية غير عادية (مواضع مختلفة).
- muthos: «قصة»؛ «حبكة»، «ترتيب الوقائع»، «الحكاية الخرافية». («الحكاية الخرافية» ومواضع مختلفة).
- pathos: مجموعة الإمكانات التي تطرح على المتحدث من خلال تعبئة تأثيرات الجمهور في مثل هذه اللحظة المناسبة أو تلك، ولا سيما في الخطبة المنمقة؛ إنَّها جميع الوسائل المراد تنفيذها (انظر مواضع مختلفة).
- recitatio de recitare: تلاوة «القراءة بصوتٍ عالٍ»؛ ممارسة متداولة للقراءة العامة، في معظم الأحيان بواسطة المؤلف، لكتاب يُقدم للمرة الأولى؛ ربما أيضًا تمرين ارتجالي (انظر «الملحمة»، «المديح»، «التاريخ»، «قصة الرحلة»).
- sententia: «فكر»، صيغة»؛ صيغة ملفتة للنظر ذات محتوى فلسفي وأخلاقي وسياسي، غالبًا ما تأتي في ختام البحث، ومناسبة للاستظهار من أجل سير الحياة. (مواضع مختلفة).
- sermo: «محادثة حرة»، شفوية، مكتوبة، على عكس الخطبة «oratio»، «خطاب عام» مقنن (انظر «التاريخ»، «المقولة»، ومواضع مختلفة).
- topos: «موضع»؛ وديعة، مخزن للأنواع الرئيسية من الحجج والموضوعات والصيغ التي يجب أن نتعلم كيفية (إعادة) اكتشافها؛ تشبك البلاغة الحقيقي بالخيالي، تحوله إلى «جزئيات» من الخطاب المتاح، لتعاد صياغته وفقًا للظروف (ومواضع مختلفة).

تمثّل الأصالةُ العظيمةُ، الدقيقة والمستنيرة، لهذا القاموس في أنَّه ليس سجينًا لمعنًى تقنيٍّ باهت وضيّق للشعريَّة؛ وهو ما من شأنه أن يجنِّبه منزلَقَ رؤيةِ مفهوم الشعرية وقد تحوَّل إلى ميكانو، وهو ما لم يكن عليه كتاب "عن الشعر" لأرسطو، وهو ما يذكره المؤلفان في مقدمتهما، إنه ليس مجردَ لفتةٍ سطحية لعلمٍ ميت. إن مبدأ تكوينه "الانتقائي" على نحوٍ بارع، الذي اهتمَّ بتجنُّب الدوجمائية كما اهتم بألَّا تكون التعريفات قيدًا، هو بمثابة وعدٍ، وإنجازٍ، لرحلةٍ علميةٍ، ولذيذة في آن، من خلال "المرونة الأساسيَّة واللانهائيَّة للكلام".




ISBN 978-9-9226430-9-0
9 789922 643090
www.daralrafidain.com
info@daralrafidain.com
daralrafidain
dar.alrafidain
dar alrafidain دار الرافدين